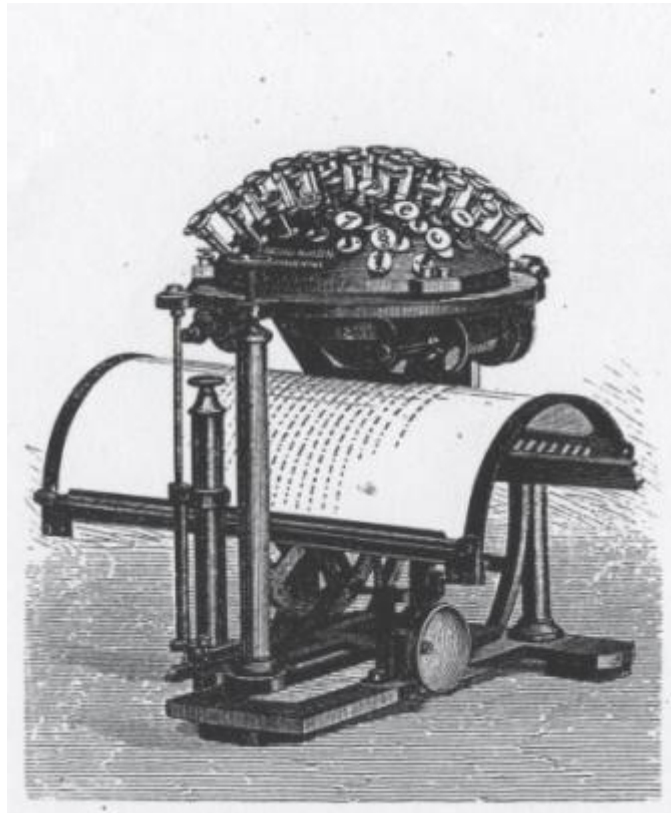


Stilens implikasjoner i Friedrich Nietzsches poetikk



Asbjørn Odin Aag

**Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet**

Universitetet i Oslo

februar 2010

Bildet på forsiden viser Nietzsches "Schreibkugel", den første kommersielt produserte skrivemaskin, utviklet av danske Rasmus Malling-Hansen. Nietzsche kjøpte denne state of the art-modellen i 1882, på grunn av sin tiltagende svaksynthet, og skrev blant annet dette diktet på den før den brøt sammen:

Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen
Und doch leicht zu verdreh'n zumal auf Reisen.
Geduld und Takt muss reichlich man besitzen
Und feine Fingerchen, ums zu benützen.

Synopsis

Denne masteroppgaven i allmenn litteraturvitenskap undersøker hvordan Friedrich Nietzsches betraktninger om stil og skrivning forholder seg til hans øvrige filosofi. Først forsøkes det å samle Nietzsches mange poetologiske betraktninger i én helhetlig fremstilling. Perspektivet er vesentlig på Nietzsche som en klassisist – hvordan han oppfordrer til å ta klassiske diktere som modell, og hvordan stilidealet han forfekter presenteres av ham som typisk klassisk. Deretter undersøkes forbindelsen mellom denne poetikken og andre temaer i hans tenkning. I kapitlet 'Verkets stil og verket *an sich*' undersøkes forholdet mellom poetikk, ontologi og kunnskapskritikk. Det argumenteres for at Nietzsches aksentuering av nødvendighet fremfor ontologisk frihet korresponderer med hans klassisistiske poetikk. Nietzsche avvisning av forestillingen om en tingenes *an sich*, og hans syn på tilsynekomsten som det virkelige, gir et totalt stilbegrep, hvor verkets *er* stilen. I kapitlet 'Stil og virtù' argumenteres det for at Nietzsche bør betraktes som en dygdsetiker, og at hans dygdsetikk har forbindelse med hans poetikk, med vitalitet og vilje som sentrale momenter. Den klassiske termen *akrasia* anvendes for å forstå stilløshet både i analogi med og som uttrykk for karakterbrist. Kapitlet 'Poetologi og antropologi' undersøker forbindelser mellom Nietzsches filosofiske antropologi og hans klassisistiske stilideal. Budet om å gi sin karakter stil leses som poetologisk oppfordring. Det påpekes grunnleggende diskrepanser mellom Nietzsches poetikk og hans øvrige filosofi. Nietzsches strategier for selvframstilling settes i forbindelse med hans antiessensialistiske syn på selvets beskaffenhet, og med påstanden at kunstverk må ha innskrevet i seg et bilde av en ideell skaper og en ideell skaperakt. Det argumenteres endelig for at Nietzsches tekster bør forstås som å utspille seg mellom en verkintern forfatter og leser, og at disse to litterære personaenes karakter er poetologisk implikasjonsrike.

Forord

Jeg var så heldig å ha mitt første møte med Friedrich Nietzsches skrifter uten å kjenne særlig til hvilke momenter i hans tenkning som den introduserende sekundærlitteraturen stadig resirkulerer som det viktigste. Først i etterkant ble jeg klar over den store mengden kommentatorisk støy og resepsjonshistorisk slagg som omgir hans tekster. At min hermeneutiske forforståelse var så minimal må ha gjort leseopplevelsen den gang til en ganske annen enn den ellers ville vært. Slikt kan vanskelig planlegges, men noen ganger havner man i gunstige omstendigheter også.

Da som nå bunner min interesse for Nietzsches tekster i at de er så dypt originale i form og innhold, at de har en slik intensitet og en så høy temperatur, og at de byr på så unike vanskeligheter. Det som står for meg som det særlig tiltalende ved dem, er det inntrykk de gir av å ta verden på største alvor, som noe som angår den skrivende i aller høyeste grad.

Etter å ha balet med Nietzsches tekster og ideer i en årrekke, var det å skrive en masteroppgave i litteraturvitenskap om ham et forsøk på å gjøre meg ferdig med ham. Dette har nok ikke riktig lyktes meg, Nietzsche lar seg ikke enkelt bli ferdig med, til det er hans verk for mangfoldig. Jeg vil uansett takke professor Arne Melberg – en av landets desidert fremste kjennere av Nietzsches forfatterskap, og lykkeligvis min veileder ved Universitetet i Oslo – for å hjelpe meg i forsøket. Jeg vil også takke professor Per Buvik ved Universitetet i Bergen, for å hjelpe meg med å skru prosjektet sammen i den innledende fasen.

Innholdsfortegnelse

- 1 Innledningsvis s.6
- 2 Stilidealet s.11
 - Nietzsches klassisisme s.11
 - Gresk og romersk antikk s.16
 - Poetikk og musikk s.17
 - Klassisisme versus romantikk s.19
 - Klassisisme og dannelse s.21
 - Skrivning, improvisasjon og geni s.24
- 3 Verkets stil og verket *an sich* s.29
 - An sich* og tilsynekomst s.29
 - Væren og tilbliven s.32
 - Frihet og nødvendighet s.32
- 4 Stil og virtù s.36
 - Vitalitet s.40
 - Poetikk, estetikk og seksuell seleksjon s.43
 - Viljen til stil s.46
 - Stilløshet som *akrasia* s.51
- 5 Poetologi og antropologi s.54
 - Det antropologiske stilidealet s.55
 - Aristokratiet og den stores stil s.59
 - Selvets beskaffenhet s.65
 - Jeget som litterær persona s.66
 - Forbrødringen med leseren s.82
- 6 Avslutningsvis s.89
 - Litteratur s.91

1. Innledningsvis

Denne studien er ikke et forsøk på å utlegge Friedrich Nietzsches filosofi i dens fulle bredde, og jeg gjør heller ikke hevd på å presentere den rette tolkning av eller Sannheten om den. Mitt ærend er mer beskjedent: Jeg har villet undersøke hvordan Nietzsches mange poetologiske betraktninger om stil og skrivning forholder seg til hans øvrige filosofi. Min hypotese har vært at det er innskrevet en poetikk i vesentlige sider ved Nietzsches tenkning, og at hans filosofi stadig er poetologisk motivert. Jeg har gått ut fra den antagelse at de stadig tilbakevendende poetologiske refleksjonene i Nietzsches bøker er mer enn bare marginalia, og er forankret i noe mer solid enn bare estetisk synsing. Min formodning har vært at Nietzsches refleksjoner over litterær stil er dypt forbundet med og begrunnet i hans filosofi, og har fundamentale forgreninger i hans tenkning om så vel epistemologi og metafysikk som moralfilosofi og antropologi. Det jeg er ute etter er altså å undersøke strukturelle sammenhenger i Nietzsches tenkning, med poetikken som det sentrale; jeg har villet undersøke hvordan maskinen beveger seg hvis akkurat *dette* tannhjulet fikseres, hvordan resten av apparatet vil rotere rundt dette for anledningen fastholdte punktet.

Ethvert studium av Nietzsche må ta stadig høyde for og hensyn til hans originale og retorisk komplekse skrivemåte, min studie like mye som enhver annen. Nietzsches skrivemåte vil imidlertid ikke være mitt tema som sådan. Mitt tema vil være Nietzsches eksplisitterte påstander *om* stil og skrivning, videre disse påstandenes forbindelse med andre temaer i forfatterskapet, og endelig hva slags poetikk som kan utledes av hans filosofiske verk *at large*. Metaperspektivet – hvordan og hvorvidt Nietzsche ved sin skrivepraksis lever opp til sine egne idealer, og om poetikken bæres frem eller dementeres av språket som fremsetter den – faller vesentlig utenfor denne undersøkelsens rammer.

Få, om noen, har i den grad *skrevet ut* sitt verdensbilde slik Nietzsche har det, og det interessante for meg har vært å undersøke hvordan en poetikk kan springe ut av, stå i forbindelse med og eventuelt gå på tvers av dette verdensbildet. Dette har vært mer vesentlig enn å uteske retningslinjer for litterær produksjon som skal være imperative for meg selv eller andre.

Nietzsches tekster er nærmest blottet for filosofisk fagsjargong og er leselige for enhver rimelig kompetent språkbruker. Fortolkningsproblemene er av en annen orden: Det kan være

notorisk vanskelig å avgjøre hvor bokstavelig eller billedlig man skal ta det som sies, og det som åpenbart er ironisk sagt syntes stadig i en eller annen grad å være oppriktig ment. Nietzsche er en hyperbolens mester og kan derfor fremstå som den rene desperado i filosofien, men dette må betraktes som del av hans strategi: Han er ofte ute etter å påpeke *kulturelle overdrivelser* – hvordan noe har blitt tillagt altfor stor betydning eller verdi – og strategien blir da å møte en overdrivelse med en overdrivelse. Det endelige poenget han vil ha i havn er derfor ofte mindre ekstremt enn uttrykket han gir det. Nietzsche argumenterer også gjerne arrigst mot posisjoner som står i fare for å forveksles med hans egen – antagelig for å avgrense seg mest mulig markant mot alt og alle andre. Alt dette tatt i betraktning gjelder det derfor å ikke ta Nietzsches påstander mer bokstavelig enn de er ment, samtidig som man heller ikke må forstå som figurlig alt det man ikke *ønsker* å ta bokstavelig, og på den måten domestisere ham i for stor grad. En felle det er lett og gå i og viktig å unngå i fortolkning av Nietzsche er i forsøk på renvasking å vaske vekk farger han virkelig har, så man sitter igjen med en utilbørlig blek tekst. Å lese Nietzsche med ønske om at han skal være kontinuerlig akseptabel er et dårlig utgangspunkt. I det hele tatt mener jeg at ethvert forutinntatt ønske om å være *enig* med Nietzsche forhindrer forståelse av tekstene hans, eller i høyden leder til en vulgær forståelse. Den leseren av Nietzsche som er en disippel av ham vil være en svært dårlig leser.

Min studie kommer i høy grad til å ha *klassisisten* Nietzsche som perspektiv, og jeg vil ved flere anledninger påpeke hvordan Nietzsche er på sitt mest klassisistiske der han gjør størst krav på originalitet, ved at han å unngår klassiske og etablerte termer, og heller utmynter sine egne nye. Mange av disse en gang nye nietzscheanske begrepene har nå vært så mye i sirkulasjon at de har blitt forterskede, og jeg mener at en god måte å tenke nytt om Nietzsche på er å tilbakeføre hans idiosynkratiske termer til deres klassiske opphav, så man lettere kan se hvilke diskusjoner denne svært tradisjonsbevisste tenkeren situerer seg i.

Innledningsvis vil jeg gjøre en syntetisering, et forsøk på en mest mulig sammenfattet fremstilling av Nietzsches poetikk. Deretter vil jeg undersøke strukturelle sammenhenger mellom poetikken og visse andre temaer i hans tenkning, navnlig metafysikk, moralfilosofi og menneskesyn. Det som i stor grad uvegerlig går tapt i en slik type syntetisert fremstilling av et helt forfatterskap er utvikling. Jeg kommer *en passant* til å påpeke enkelte påfallende utviklingstrekk i Nietzsches poetikk, men vil for det meste undersøke verkene med et mer synkront enn diakront blikk, fiksért under ett. Dette er mest av pragmatiske årsaker; utviklingen i Nietzsches filosofiske forfatterskap er et stort og komplekst tema, og det ville

fullstendig sprengt rammene for én enkelt masteroppgave å også skulle yte dette ordentlig rettferdighet.

For ikke å levere et bidrag til det store biblioteket kalt ”uetterrettelig kommentarlitteratur til Nietzsche”, velger jeg å anføre mye tekstlig evidens. Å ha belegg i forfatterskapet i sin helhet er imidlertid umulig, og jeg gjør heller ikke krav på dette. Tekstene jeg baserer meg på og legger til grunn vil være et utvalg, og at ethvert utvalg er selektivt er en tautologisk selvfølgelighet. Også mitt utvalg vil nødvendigvis være tatt ut av sammenheng, men jeg vil gjøre mitt beste for å unngå å være en av de som Nietzsche i *Menschliches, Allzumenschliches II* (1.137) kaller ”de dårligste lesere”, som ”farer frem som plyndrende soldater, tar noe de kan bruke, skitner og roter til det øvrige, og bespatter det hele”.

Hva gjelder de nietzscheforskerne jeg trekker størst veksler på – Alexander Nehamas, Richard Schacht, Walter Kaufmann og Robert C. Solomon – står de alle med ett bein i angloamerikansk, ”analytisk” filosofi. Dette er ikke tilfeldig. Det fortrinnsvis med disse er at deres utlegninger av Nietzsches ideer er holdt i en prosa som er stødig og sober og langt mindre poetisk farget enn Nietzsches egen. Dette er disiplinerte tenkere som ekstraherer og dissekerer påstander på en kjølig og skolert måte, og ikke lar seg vippe av pinnen av medrivende retorikk. I tillegg kommer det at disse sogner til en ganske annen leir av kommentatorer enn den som den litteraturvitenskapelige nietzscheresepesjonen vesentlig har vært knyttet opp mot – som Paul de Man, Jacques Derrida, Gilles Deleuze og Georges Bataille – noe som i seg selv burde være et godt utgangspunkt for å generere nye innsikter for faget.

Endelig er det viktig å påpeke at når denne monografien er et stykke nietzscheforskning med litteraturvitenskapelig innfallsvinkel, kommer jeg av naturlige grunner til å belyse Nietzsches tekster med teorier og begreper som er nyere enn tekstene selv. Min undersøkelse vedrører de autonome tekstene slik de foreligger; mine funn er ikke nødvendigvis intendert av forfatteren, og mine påstander vil ikke være påstander om Nietzsches intensjoner, som jeg ikke har noen tilgang til og følgelig heller ikke gjør krav på å kjenne. En så billedsterk skrivemåte som Nietzsches har nødvendigvis mye semantisk merverdi, og når en del av mitt ærend er å lese en koherent poetikk ut av Nietzsches tekstkorpus er ikke dette en poetikk som nødvendigvis er intendert eller bevisst innskrevet av den empiriske forfatteren.

Materialomfanget vil i utgangspunktet omfatte alt Nietzsche utga eller ferdigstilte til utgivelse, tilsvarende bok 1-6 i Giorgio Colli og Mazzino Montinari sin *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Med mindre annet er angitt er alle oversettelser mine egne, og gjort etter denne utgaven. Jeg velger imidlertid å referere til verkene snarere enn til *KSA*, da leser ikke nødvendigvis besitter akkurat denne utgaven. Henvisningene viser derfor til verkens kapitler og epigrammenes nummer heller enn til bind og sidetall i *KSA*. Henvisningene til verkene følger den standard for forkortelser som etter hvert har vunnet hevd i nietzscheforskningen (se under). Hva gjelder henvisninger til *Nachlass* vil det refereres til Colli/Montinari's *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe (KGW)*. Referansen til *KGW* vil typisk se slik ut: (*KGW* VIII 10 [202]). Romertallet viser til avdeling, det arabiske tallet før klammen til nummeret på manuskriptet i denne avdelingen, og det arabiske tallet inni klammen til nummeret på fragmentet i dette manuskriptet. Der hvor *Nachlass*-kompilasjonen *der Wille zur Macht* har vært benyttet, vil det refereres både til Kröners Taschenausgabe av denne, og til rette tekststed i *KGW*. Til jamføringen av tekststeder mellom *der Wille zur Macht* og *KGW* har jeg brukt konkordansen som står i *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, 9 (1980). Når jeg velger å henvise også til *der Wille zur Macht*, dennes omstridte status til tross, er det for det første fordi jeg har brukt den, for det andre fordi sjansene er større for at leseren har denne for hånden enn den hele *Kritische Gesamtausgabe*. Alle henvisninger til tekststeder hos Nietzsche vil følge løpende, i parenteser, mens henvisning til sekundærlitteratur anføres som fotnoter.

GT: *Die Geburt der Tragödie*

ZB: *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*

UB: *Unzeitgemässe Betrachtungen*

DS: *David Strauss, Der Bekenner und der Schriftsteller*

HL: *Von Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*

SE: *Schopenhauer als Erzieher*

WB: *Richard Wagner im Bayreuth*

MA: *Menschliches, Allzumenschliches (I und II)*

VM: *Vermischte Meinungen und Sprüche*

WS: *Der Wanderer und sein Schatten*

M: *Morgenröte*

FW: *Die Fröhliche Wissenschaft*

Za: *Also sprach Zarathustra*

JGB: *Jenseits von Gut und Böse*

GM: *Zur Genealogie der Moral*

WA: *Der Fall Wagner*

GD: *Götzen-Dämmerung*

A: *Der Antichrist*

EH: *Ecce homo*

NW: *Nietzsche contra Wagner*

WM: *Der Wille zur Macht*

V.: *Vorwort*

2. Stilidealet

”Simplicität des Stiles ist immer das Merkmal des Genies Gewesen”

Det følgende er et forsøk på å gi en sammenfattet fremstilling av Nietzsches poetikk, slik den kommer eksplisitt til uttrykk i hans verker. Hensikten med dette er å berede grunnen for den påfølgende studien av hvordan hans poetologiske refleksjoner over litterær stil forholder seg til hans tenkning i øvrig. Det første som her skal sies om Nietzsches poetikk er at han er en klassisist. Jeg vil forstå ’klassisisme’ i både en generell og en spesiell forstand: Generelt vil det med ’klassisisme’ forstås den innstilling at arvede goder og etterlevelse av konvensjon er av større verdi enn nyvinninger og tidsmessighet. Spesielt vil det med ”klassisisme” forstås en ånds- smaks og stilretning som griper tilbake til den gresk-romerske høykulturen. Når Nietzsche markerer seg som klassisist – jeg sier markerer og ikke betegner, for han vedkjenner seg så vidt meg bekjent ikke å hjemhøre til noen som helst isme – er det i spennet mellom den greske antikken og den romerske. Det presiseres at det her i første omgang skal fokuseres på de poetologiske påstandene Nietzsche eksplisitt forfekter. Å avklare hvorvidt det med rette kan sies at Nietzsche *er* klassisist, romantiker eller annet ligger vesentlig utenfor denne undersøkelsens siktemål. Det avgjørende vil være at Nietzsche er klassisist fordi han markerer seg som det, og videre hva termene ”gresk” og ”romersk”, ”klassisk” og ”romantisk” betyr innenfor rammene av hans tekster heller enn hva de betyr *per se*.

Nietzsches klassisisme

Slik Nietzsche ser det skulle moderne skribenter velge seg de klassiske greske og romerske diktere som modell, både hva gjelder disses innstilling til arv, tradisjon og konvensjon, og det han finner å være en distinkt klassisk stil. For den klassisistisk innstilte Nietzsche er fremfor alt *enkelhet* den viktigste stilistiske rettesnor. Enkelhet er et av de hyppigst forekommende honnørordene og en stadig fellesnevner i hans mange betraktninger om stil – det være seg litterær eller annen. Den rette stil er kjølig, hard og streng, og preget av kompakt meningsfylde. ’Stil’ i Nietzsches forstand vil ikke si en type overfladisk dekor, men tvert imot minst mulig forsirede grunnformer, muliggjort gjennom overholdelse av restriksjoner. Idealet som tegnes er av en spartansk skrivemåte med minst mulig overflødig ornament – med ”et minimum omfang og antall tegn, som oppnår et maksimum av betydningsmessig energi” (GD, *Was ich den Alten verdanke*, 1). En overlesset og broket stil synes for Nietzsche å være et svakhetstegn, en ”forarming av den organiserende kraft når man har en overdådighet av

midler og mål til rådighet” (VM, 117). Å erverve og holde den rette stil er slik en øvelse i enkelhetens vanskelige kunst: ”Man lærer raskere å skrive storslått enn å skrive lett og enkelt” (WS, 148). Idealet er å skrive i et mest mulig liketil språk, uten hang til det aparte; til neologismer eller arkaismer, det sjeldne eller fremmedartede. Istedenfor å trakte mot å forøke vokabularet bør man snarere etterstrebe en begrensning av det – det motsatte er tegn på umodenhet og fordervet smak. ”En edel fattigdom, men besittelse av en mesterlig frihet innenfor det uanselige, kjennetegnet den greske talekunster: de ville ha *mindre* enn folket hadde [...] men de ville ha dette mindre *bedre*” (WS, 127). Selv om det i kritikken av David Strauss heter at en enkel stil er et kjennetegn på genialitet, mener Nietzsche likevel ikke at det er tilstrekkelig å være enkel for å være et geni (det ville jo også vært for galt). I motsetning til Strauss’ *manierte* enkelhet (mer om dette senere) spiller det virkelige geniet på ganske andre strenger: ”Hans veldige krefter leker med stoffet, selv når det er farlig og vanskelig. Man kan ikke gå stivbeint langs fremmede veier avskåret av tusen avgrunner: men geniet springer behendig og med vågale eller yndefulle sprang langs en slik sti, og håner de omhyggelig og fryktsomt oppmålte skritt” (DS, 10). Enkelhet vil heller ikke garantere publikumssuksess, da den som skriver klart og forståelig risikerer å avskrives som overfladisk, mens det uklart skrevne gjerne gir inntrykk av dybde (MA I, 181).

Idealet om stilistisk enkelhet til tross synes Nietzsche likevel villig til å tilgi det meste så lenge han tilbys noe substansielt til gjengjeld, og skribenten ikke bare bedriver tomt velskriveri: ”Overganger, utredninger, affektenes fargespill – alt dette unner vi forfatteren og hans bok så lenge den gir oss noe gods tilbake” (WS, 106). Substansløse forfatterne som forsøker å ”erstatte med kunstig farge det som de mangler av kjøtt” stemples imidlertid som ”bemaalete beinrangler” (WS, 147). En klassisk stil er en *edruelig* stil: ”Hvem har vel hatt mer vann i vinen enn grekerne! Nøkternhet og eleganse forbundet – det var antikkens adelsforrett i Sofokles’ tid og etter ham. Gjør det etter dem, den som kan! I liv og virke!” (WS, 336). Stilidealet Nietzsche anfører er langt på vei en appell til besinnelse; ”Streng overveielse, knapphet, kjølighet, enkelhet, forsettlig strukket til den ytterste grense, tilbakeholdne følelser og reservasjon overhodet” (MA I, 195). Idealet er å skrive så knapt og konsist at en eventuelt halvblind leser – slik Nietzsche selv til tider var – vil få det størst mulige utbytte av å risikere siste rest av synet på å lese ens tekst (MA II, 2.143).

Et vesentlig moment er imidlertid at denne enkelheten som det stadig appelleres til ikke oppnås ved å renske overflaten for forsiringer, men ved å fremtvinge de viktigste og sterkeste trekk så det uvesentlige fortrenses (jvf. f.eks. GD, ’Streifzüge’, 8). Denne figuren – fremtvingningen av det sterkeste til fortrenge for det svake og ubetydelige – kan trygt kalles

typisk nietzscheansk, og gjennom sitt forfatterskap utesker Nietzsche et vell av billedsterke metaforer etter dette mønsteret, med "vilje til makt" som det antagelig mest kjente. Denne tankefiguren gis en moralfilosofisk side, ved at Nietzsche erklært foretrekker moral som tilskynder heller enn forbyr handlinger – dette begrunnet i at uvaner og uvesentlige karaktertrekk forvitrer og utraderes hvis man bare holder monomant fokus på hva man *skal* (jvf. *FW*, 304). Andre bilder er skogen hvor noen trær i kampen om sollys vokser seg høyere enn de andre og skygger for de lavere så disse visner og dør, samt de mange politiske metaforene, hvor en liten aristokratisk elite vokser seg stadig større på bermens bekostning – en elite som ikke bare er det aktuelle samfunnets men også selve menneskehetens mål og mening. Jeg mener at de stadige politiske og militaristiske metaforene hos Nietzsche, som aksentueringen av hardhet, tukt og disiplin, appellen til den aristokratiske spesialitet "å kunne befale og underkaste seg med stolthet" og det pedagogiske idealet om oppdragelse til lydlighet under tradisjon heller enn å oppfordre til selvstendighet og originalitet, best forstås som maskerte poetologiske rettesnorer. Igjen gjelder det å ikke ta Nietzsches påstander mer bokstavelig enn de er ment, at man ikke ser seg blind på billedbruken, men forstå hva bildet er et argument for.

I epigrammet '*Merkmale des guten Schriftstellers*' (*MA II*, 1.138) skriver Nietzsche at gode skribenter har to ting felles: "de sikter mot å bli forstått snarere enn beundret, og de skriver ikke for spissede og over-skarpe lesere." Det siste punktet kan umiddelbart virke kontraintuitivt, og spørsmålet reiser seg selvsagt straks hvordan denne påstanden hefter ved Nietzsches egne tekster, og leseren de er innrettet på. Imidlertid har han unektelig et poeng: tekster innrettet på "*die spitzen und überscharfen Leser*" er ofte påfallende dårlig skrevet – mettet av innforståtte referanser, *namedropping* og opak terminologi. Tekstens impliserte leser er for øvrig et viktig konstituerende moment i Nietzsches poetikk, som jeg vil komme nærmere tilbake til i kapitlet om antropologi og poetologi. Nietzsche må innrømmes å selv langt på vei etterleve det erklærte idealet fra *MA II*, 1.114: "å kun bruke ord fra dagligspråket, men så visst ikke *ethvert* ord herfra" – dette som et kjennetegn på god prosastil. Tekstene hans befriende lite teknisk skrevet, især sammenlignet med andre tyske filosofers.

Når jeg gjerne refererer til Nietzsches tekster som "epigrammer" er det med forbehold, men jeg gjør det fordi det i mine øyne er en noe mer treffende betegnelse på den formen tekstene hans har, enn det vanligere "aforisme". Med en epigrammatisk form mener jeg for det første at tekststykkene er relativt korte, og dernest at de er skrevet i en epigrammatisk stil, altså lapidarisk, korthugd og fyndig. En "aforisme" forstår jeg mest som en pregnant *one-liner* eller

strøtanke bestående av en setning eller to. Visse av Nietzsches bokkapitler, som *'Sprüche und Pfeile'* i *Götzen-Dämmerung*, er vitterlig regelrette aforismesamlinger i denne forstand, men de verkene som det har vært mest å hente i for meg, og som jeg anvender aller mest – navnlig *Menschliches, Allzumenschliches, Morgenröte* og *Jenseits von Gut und Böse* – består hovedsakelig av noe lengre tekststykker, på typisk en side eller to, altså lenger enn en aforisme som beskrevet ovenfor. Nå skrev Nietzsche så visst ikke utelukkende på denne kortprosaformen: *Die Geburt der Tragödie* og *Unzeitgemässe Betrachtungen* kan vel, i mangel av en mer passende term, kunne kalles avhandlinger, mens *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* er en slags dannelsespolitisk idéroman. *Zarathustra* er riktignok skrevet i en lapidarisk, sentenspreget stil, men dens narrative karakter og tunge visdomspatos gjør det nærliggende å rubrisere den sammen med didaktiske visdomstekster av typen Platons dialoger og det nye testamentets evangelier (eller den er, vil det kunne argumenteres for, en travesti over slike tekster). Kort sagt passer ikke Nietzsches tekster ryddig inn i noen sjanger, og når jeg bruker termen ”epigram” er det altså med forbehold, og uten å insistere på at det skal være det riktigste eller et nødvendig eksempel til etterfølgelse. Nietzsche selv brukte både ”epigram” (f.eks. i *GD*, *'Was ich den Alten verdanke'*, 1) og ”aforisme”(f.eks. i *GD*, *'Streifzüge eines Unzeitgemässen'*, 51) som sjangerbetegnelse på tekstene sine.

Arne Melberg har i sin *Forsøk på å lese Nietzsche*¹ utmyntet et bud på Nietzsches skrivemåte som *systematisk improvisasjon*, noe som kan være en vel så opplysende term som noen sjangerbestemmelse. Den tredje avhandlingen i *Zur Genealogie der Moral* (*'was bedeuten asketische Ideale?'*) anvendes som kroneksempel, med dennes fuge-aktige preg av musikalsk eksposisjon og gjennomføring. Avhandlingens første tekststykke munner ut i konklusjonen at mennesket ”trenger et mål – og vil derfor heller ville intet, enn ikke å ville i det hele tatt”, og avhandlingens resterende 27 deler er så variasjoner over dette motivet, hvorpå siste tekststykke avsluttes med åpningsmotivet – *”lieber will noch der Mensch das Nichts wollen, als nichts wollen.”* Som jeg skal komme tilbake til om litt, er Nietzsches syn på kunstnerisk improvisasjon alt annet enn liketil, men hans opptatthet av musikk og komposisjon indikerer klart at bøkene hans ikke bør forstås som ukomponerte samlinger tekststykker hvor faktorenes orden er likegyldig. For øvrig komponerte Nietzsche som kjent også enkle musikkstykker selv, og om disse ikke er spesielt briljante, vitner de like vel om en bevissthet om komposisjon i det hele tatt.

¹ Melberg, Arne, *Forsøk på å lese Nietzsche*, Gyldendal, 2003, s. 32

Nietzsches erklærte mål med hans egen skrivestil er ”å si med ti setninger det andre sier i en hel bok – eller *ikke* sier i en hel bok” (*GD*, ’*Streifzüge eines Unzeitgemässen*’, 51). Som forbilledlige stilister nevnes romerske diktere som Sallust og Horats, og franske moralister som Voltaire, Pascal, Montaigne, Fontanelle og Chamfort. Gjennom de franske moralistene har ”oldtidens siste århundres ånd” gjenoppstått (*MA II*, 2.214), og disse skribentene utgjør et viktig ledd i ”renessansens store og uavbrutte kjede”. Bøkene deres er hevet over det lokale og over forandringer i nasjonal smak, og de inneholder mer ekte ideer enn alle tyske filosofibøker til sammen. Hvis de hadde blitt skrevet på gresk ville antikkens grekere forstå dem. Nietzsche spør retorisk: Hvor mye ville vel Platon kunnet forstå av selv de beste tyske tenkere, som for eksempel Goethe og Schopenhauer, for ikke å snakke om hvordan han ville oppfattet deres skrivemåte; ”det dunkle, overdrevne og iblant uttørkede og magre” (*MA II*, 2.214) – feil som Goethe og Schopenhauer lider minst av under enn alle tyske skribenter, men likevel altfor mye. Dette til forskjell fra de franske, moralske skribentene. ”Hvilken klarhet og målrettede bestemthet hos hine franskmenn! Denne kunsten hadde selv det mest fininnstilte greske øre anerkjent, og en ting de ville selv beundret og tilbedt er den franske vittighet i uttrykket: de *elsket* slike ting, uten selv å være særlig dyktige i det.” (*MA II*, 2.214).

En annen skribent Nietzsche kanskje noe overraskende berømmer er Laurence Sterne, og det er interessant å se hva han i epigrammet kalt ’*Der freieste Schriftsteller*’ (*MA II*, 1.113) har å si om ham. Sterne – ”flertydighetens store mester” – er en av de få forfattere etter antikken som Nietzsche erklærer sin udelte beundring for. ”En slik [...] fri-åndelighet i hvert muskelfiber i kroppen, hvilket han hadde som egenskap, har kanskje intet annet menneske vært i besittelse av.” Dette til tross ville Sterne vært ”den dårligste modell, den minst forbilledlige forfatter”: Det Sterne etterstreber og gjør litterært er eksakt det motsatte av hva de klassiske greske og romerske skribenter etterstrebet og gjorde. Ved så å utlegge hva Sterne som ”det mesterlige unntak” hevet seg over, kommer det klart frem hva Nietzsche like fullt mener skal være regelen: – ”tukt, samlethet, karakter, bestandighet i hensikt, overskuelighet, enkelhet, holdning i gang og mine”. Sterne-epigrammet er et av mange hvor Nietzsche anvender ord hentet fra skildring og evaluering av mennesker i omtale av litterær stil, eller omtalen kunne like gjerne vedrørt et menneskes som et litterært verks karakter – dette samtidig som hans mange personkarakteristikker stadig inneholder et stilistisk vurderingsmoment, som jeg senere skal komme tilbake til.

Som med ethvert tema hos Nietzsche finner man også i hans poetikk, i tillegg til en rekke slike interessante korrespondanser med andre temaer, også en mengde gjensidig motstridende

påstander. Et eksempel på dette er hans stadige oppfordringen til å skrive mest mulig meningstett, kompakt og ordknappt, altså minst mulig *skravlete*, som korresponderer med appellene til taushet som en viktig generell menneskelig kvalitet i det hele tatt, og med hans forakt for det overdrevne bokskriveriet i hans samtid, men som også konfronteres av påstanden at de beste poengene og tankene i en tekst må gis luft, at det må skapes avstand mellom de viktigste nedslagspunktene i teksten, hvilket er grunnen til at de største kunstnere og forfattere brukt rikelig av det middelmådige (*MA II* 1.120) – dette igjen et argument som motsies av påstanden at et særlig godt språklig uttrykk bare tar seg godt ut sammen med det som er like godt, og at man derfor bør være forsiktig med bruk av utsøkt gylne sitater, da disse gjerne fullstendig overskinner teksten som omgir dem (*MA II*, 2.111), dette en påstand som i sin tur har sin forbindelse med bildet som tegnes av den høyere, aristokratiske typen menneske for hvis ”enhver omgang er slett omgang, hvis ikke det er med sine likeverdige” (*JGB*, 25), og som er et menneske som gjennomgående skildres i samme ordelag som ”den store stil” i diktningen, og så videre, og så videre. Ved å forfølge slike linjer fremgår det klart hvordan Nietzsche er en utpreget prosessuell tenker, hvis ideer og tekststykker må forstås i forbindelse med så å si hele tekstkorpuset, og kommer dårlig til sin rett den i løsrevne slagordform de gjerne tilbys som i kommentarlitteraturen.

Gresk og romersk antikk

I Nietzsches verdsettelse av gresk og romersk antikk skrivekunst, er det en utvikling i romernes favør. Tidlig, frem til *Menschliches, Allzumenschliches*, er det særlig det greske som prises, mens han i den sene *Götzen-Dämmerung* betegner grekerne som altfor fremmede for oss til å ha noen imperativt ”klassisk” effekt. ”Hvem har noensinne kunnet lære å skrive av grekerne?” heter det da, og ”hvem har kunnet lære det *uten* romerne?” (*GD*, ’*Was ich den Alten verdanke*’, 2). Samme sted skriver han at Platon er oppskrytt som skribent, at han roter alle stilformer sammen, og slik må betraktes som den første dekadente stilist. Dette i motsetning til Tukhydid som man må lese linje for linje og særlig mellom linjene, og som er som ”en stor sum” – ”den siste åpenbaring av den sterke, strenge, harde saklighet, som lå i de gamle helleneres instinkter”. Hellenske instinkter til tross levner kapitlet i *Götzen-Dämmerung* om ”hva ham skylder de gamle” liten tvil om at det er den romerske antikkens diktere han setter høyest mot slutten av sitt forfatterskap:

Min sans for stil, for epigrammet som stil, våknet nærmest øyeblikkelig ved berøringen med Sallust [...] Kortfattat, streng, med så mye substans som mulig, med en kjølig ondsinnethet mot det ”skjønne ord” så vel som ”skjønne følelser” – det var her jeg fant meg selv. Man vil [i mine bøker] gjenkjenne en ærlig

ambisjon mot en romersk stil, mot denne stilens *aere perennius*. [...] Et minimum omfang og antall tegn, som oppnår et maksimum av betydningsmessig energi – alt dette er romersk, og hvis man vil tro meg, for nœmt par excellence. (GD, 'Was ich den Alten verdanke', 1)

Nietzsches klassisisme og idolisering av antikken setter også hans ateisme i relieff. Et utpreget elegisk tekststykke i *Der Antichrist* (A, 59) gir et levende inntrykk av hvilken sivilisatorisk katastrofe kristendommen og "slaveoppstanden i moralen" i hans øyne har vært. Den greske og romerske antikken var ikke noe fullendt byggverk, men bare et fundament for det som så skulle bygges gjennom millennier; den antikke høykulturen var bare en begynnelse, ruinen som står igjen er bare av grunnmuren, noe mer rakk aldri å bygges. Forarbeidet var gjort, og arbeidet med reisverket skulle akkurat til å starte, da det hele ble lagt i grus. "Hele arbeidet til den antikke verden for gjeves: jeg har ikke ord for å uttrykke mine følelser for noe så uhyrlig." I mine ører klinger hele denne elegien påfallende uaffektet og oppriktig *fortvilet* i tonen, uten det tykke belegget av retoriske overdrivelser og ønske om å skrive noe skandaløst som preger boken ellers. Det verste for ham synes å være den *måten* antikkens kultur bukket under på: ikke trampet over av barbarer eller skylt vekk av en naturkatastrofe, men "skjendet" og "sugd tørr", som av "blodfattige vampyrer".

Dette tekststykket i *Der Antichrist* viser altså at Nietzsche med sin klassisisme ikke sikter mot noen *gjenreisning* av antikken, for det rakk aldri å bygges noe å gjenreise. Den underliggende oppfordringen synes heller å være til nå endelig å bygge den kulturen eller sivilisasjonen som den gang ble forhindret og aldri realisert, og det særlig vesentlige poenget i vår sammenheng er at dette vil forutsette en forkroppsliggjort adelsverdighet som stilmarkør; en finhet i takt og smak, "som kropp, geberder og instinkt", hvilket ikke kan erstattes av noen "hjernerdressur" eller tysk *bildung* "med lømmelmanerer" (A, 59).

Poetikk og musikk

Nietzsche tillegger tempo og klang den største betydning – også i prosa. Han mener det er nødvendig for å forstå en setning rett at den også oppfattes i dens musikalitet; rytmiske brudd, og vokalers og diftongers klangfarge må oppfattes og tilskrives den rette verdi. Slik Nietzsche ser det misforstår man en setning som sådan om man misforstår dens tempo (jvf. *JGB*, 246), og han beklager at hans tyske samtidige ikke forstår at prosa må utarbeides med samme nøyksomhet som poesi. I det hele tatt er Nietzsches tekster om poetikk og musikk påfallende ofte podet sammen med det vi kan kalle hans antiteutonisme – hans forakt for tyskere og det tyske. Tyskerne mangler øre for det musikalske ved språket, beklager han; tysk stil har for lite eller ingenting å gjøre med øret og musikk, høytlesning har gått av moten, man leser bare med

øynene (*JGB*, 247). Så ikke i antikken, mener han å vite, da man heller leste høyt og klingende enn stille – ”Med klingende stemme: det vil si med alle de crescendoer, dreininger, omslag i tone og veksling i tempo, som antikkens offentlige verden hadde sin glede i” (*JGB*, 247). I antikken var reglene for skriftlig stil derfor grunnleggende de samme som for talestil, og man visste å sette pris på lange perioder, uttalt på ett åndedrag. Vi derimot, ”har ingen rett til den store perioden, vi som er moderne og på enhver måte stakkåndede” (*JGB*, 247). I tyskland er det bare *predikanten* som har denne muntlige forståelsen for diktningen, og som derfor vet ”hva en stavelse eller et ord veier, og hvordan en setning slår, springer, løper” (*JGB*, 247). ”Mesterverkene i tysk diktning er derfor, rimelig nok, de største prestenes mesterverker: Bibelen har så langt vært den største tyske bok. Sammenlignet med Luthers bibel blir alt annet blott og bar ’litteratur’” (*JGB*, 247). Tekstene om den rette stil og om språklig musikalitet munner ofte ut i hvordan idealet han tegner er et kontra til tysk språk og skrivning, hvordan visse stiltrekk er uoversettelig til tysk. Tempo springer ut av *karakter* (jvf. *JGB*, 28), og visse tempi kan være umulige på visse språk. Machiavellis *allegrissimo* er uoversettelig til tysk på grunn av de to språkenes forskjellige iboende muligheter, og likedan er også Petronius og Aristofanes uoversettelige, da tysk i det hele tatt er inkompatibelt med stilistisk presto. I disse tekstene hvor poetikk og antiteutonisme spiller sammen, assosieres det tyske typisk med det klossete, pålessede og tunge, med ”alt adstadig, tungtflytende, høytidelig-plumpt, alle slags kjedelige og langtekkelige stilformer” (*JGB*, 28) – dette åpenbart ment som kvaliteter som ikke bare kleber ved tysk skrivestil, men også ved tysk kultur og mentalitet i det hele tatt. Når han beklager den tyske tunghet, og bejaer de mer oppjagede tempi, er det med klar forankring i andre idealer hos ham, som aksentueringen av letthet, dans, livfullhet og munterhet, jevnfør Zarathustra som bare ville kunne tro på en gud som kan danse, og som vil drepe ”tyngdens ånd” (*Za*, 1, *Vom Lesen und Schreiben*). Munterhet, mener Nietzsche, er ”den langvarige seriøsitetens belønning” (*GM*, V7).

Appellen til kvikkhet i tempo balanseres av en appell til langsomhet, og slik også musikk gjerne veksler i tempo behøver ikke dette betraktes som inkonsistent av ham. Appellen til langsomhet er først og fremst en oppfordring til tenksomhet og nærlesning – til en filologisk innstilling hos den leseren han ønsker seg: ”Den leseren som jeg forventer meg noe av [...] må være rolig og lese uten hast” (*ZB*, V). Nietzsche utlegger gjerne sitt langsomhetsideal som en motsetning til det han finner å være en altfor fortravlet modernitet, og langsomheten er derfor av verdi i seg selv også som en utidsmessig innstilling. I forordet til *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* står det at ”[denne boken] er tiltenkt rolige lesere, mennesker som ennå ikke har latt seg rive med av vår tidsalders svimlende hastverk, og som ennå ikke

opplever en avgudsfrom nytelse ved å bli malt i stykker av dens hjul – det vil si et fåtall! Disse menneskene kan ikke venne seg til å måle enhver tings verdi i tidsbesparelse eller tidssløsing, de har 'fortsatt tid'" (ZB, V). Gjennom sitt forfatterskap henviser Nietzsche stadig til sin fortid som filolog, hvilket fremfor noe er den langsomme lesningens kunst. Også i forordet til *Morgenröte* kommer det klart frem at det er filologisk lesende langsomhetskunstnere han ønsker seg til sine egne tekster:

vi er begge venner av lento, jeg så vel som min bok. Man har ikke vært filolog forgjeves, man er det kanskje fremdeles, det vil si en lærer i langsom lesing: - til slutt skriver man også langsomt. Nå hører det ikke bare til min vaner, og også til min smak – en infam smak, kanskje? – å ikke lenger skrive noe som ikke bringer enhver type menneske som 'har det travelt' til fortvilelse. For filologi er nemlig den ærverdige kunst, som fremfor alt krever én ting av sine tilbedere; å gå til side, å ta seg tid, å bli stille, å bli langsom – det er en ordets gullsmedkunst og –kjennerskap, som kun har fint, forsiktig arbeid, og som ikke oppnår noe om det ikke oppnås lento. (M, V5)

I Nietzsches tekster settes altså ikke stilistisk presto og lento som kontrast til hverandre, men til trekk han misliker: Presto står enkelt sagt som motsetning til *treighet* (som jo ikke er det samme som langsomhet), mens lento står som motsetning til en fortravlet overfladiskhet som han finner å være typisk for sin samtid. Langsomheten korresponderer også med hans syn på aristokratisk adelsverdighet som en stilistisk rettesnor, men dette skal jeg komme nærmere tilbake til i kapitlet om poetologi og antropologi.

Klassisisme versus romantikk

Når Nietzsche markerer seg som klassisist er det i kontrast og opposisjon til romantikken. Termene 'klassisk' og 'romantisk' må imidlertid her ikke forstås som historisk begrensede størrelser, men er ment som typer som eksisterer til enhver tid: "Så vel de klassisk som de romantisk innstilte ånder – slik disse begge alltid finnes – bærer med seg en visjon om fremtiden: men den første gjør det ut av sin tids styrke, den andre ut av dens svakhet" (MA II, 2.217). I Nietzsches tekstunivers betegner "romantikk" først og fremst en overspent og svulmende fremvisning av følsomhet som hans eget stilideal står i motsetning til. Det å ville demonstrere større følelser enn man virkelig har forderver stilen, og all stor kunst viser, mener han, den motsatte tendens: "lik ethvert moralsk betydelig menneske liker den å holde følelsene i tømme og ikke la dem løpe til ende" (MA II, 2.136). Når han kritiserer moderne litteratur er det gjerne på stilistisk grunnlag; at han finner den for overspent, uklar og svulstig. Sammen med appellen til enkelhet er selvkontroll, det å kunne holde seg i tøyler heller enn å slippe seg løs, det kanskje viktigste nøkkelbegrep i Nietzsches poetikk. De klassiske grekere, for eksempel, fremviste med sin sobre nøkternhet og strenge stilistiske rammer den

beundringsverdige egenskap å kunne ”danse i lenker,” ved å underlegge seg en rekke selvpåførte begrensninger og så eksellere innenfor disse, heller enn å utfolde seg fritt og utvungent:

Med enhver gresk kunstner, poet og forfatter må man spørre: hvilken nye tvang har han pålagt seg selv og med hvilke sjarmerer han sine samtidige (slik at han får etterlignere)? For det som man kaller ’oppfinnelse’ (i metrikk for eksempel), er bestandig en slik selvpålagt lenke. ’Å danse i lenker’, å gjøre det vanskelig for seg selv og deretter bre over det illusjonen av letthet, – det er kunststykket de ønsker å vise oss. [...] Dette var den skole de greske diktere var oppdratt i; først altså å la seg pålegge en mangfoldig tvang gjennom de tidligere diktere; dernest å finne opp en ny tvang, pålegge seg den og overvinne den med ynde: slik at både tvangen og seieren beundres. (*MA II*, 2.140)

Metaforen spiller sammen med andre dansemetaforer i tekstene hans (f.eks. i *Z*, ’*Vom Lesen und Schreiben*’, og *FW*, 366), som slik blir poetologisk besvangrede selv om de på overflaten omhandler andre temaer. Idealet om kontrollert utfoldelse innen strenge stilistiske rammer, som metrum eller annet, er også forbundet med de stadige oppfordringene til å utøve selvkontroll og hardhet mot seg selv, og poetikken får slik sin forbindelse med både hans moralfilosofi og filosofiske antropologi, som jeg vil vise nærmere senere. Slik Nietzsche utlegger det i *JGB*, 188 har ”all frihet, finhet, djervhet, dans og mesterlig sikkerhet” utviklet seg gjennom etterfølgelse av strenge og harde lover, og denne betoningen av en skrivning i strenge tøyler settes opp mot et romantisk affektert og løssluppent ”*laisser-aller*”. De øyeblikk når kunstneren er i sin mest ”naturlige” skapende tilstand – ”den frie ordning, plassering, sammenføyning, formgivning i øyeblikkets ’inspirasjon’ ” – er nettopp de øyeblikk hvor han er *minst* løssluppen: Nettopp da lyster han utallige subtile lover, som ”på grunn av sin hardhet og bestemthet trosser enhver begrepslig formulering” (*JGB*, 188). Metaforen ”å danse i lenker” fanger dette i ett bilde, og for å bygge videre på metaforen kan man si at en ”romantisk” skrivemåte i Nietzsches forstand av ordet er en som kaster alle lenker og utfolder seg grenseløst og utvungent – og dermed stilløst – i det fri. Nietzsche var imidlertid ikke Nietzsche om ikke også denne aksentueringen av kontroll ble motsagt av andre tekststeder i forfatterskapet, og i *FW*, 305 argumenterer han for at en altfor steil selvkontroll vil virke fattigsliggjørende; at å innta en altfor defensiv holdning til spontane tilskyndelser hindrer utvikling. En som setter instinktlivet så høyt som Nietzsche vil nødvendigvis måtte mene også dette.

Nietzsche utlegger flere steder sitt stilideal som romantikkens motsetning, spesielt interessant i forordet til *MA II*, som er en slags rekonvalesensberetning: Etter å hørt Wagners *Parsifal* i Bayreuth lå han syk i lang tid, men helbredet langsomt seg selv med en

antiromantisk åndelig kur, som blant annet besto i å forby seg selv all romantisk musikk, ”denne tvetydige, storskrytende, lumre kunst, som frarøver ånden dens hardhet og munterhet, og som dyrker enhver type uklar lengsel og svampaktig begjær” (*MA II*, V3). Det hele munner ut i et håp om en fremtidig musiker som er genuint *kontraromantisk*: ”djerv, fin, infam, sydlig, oversunn nok til på uødelig vis å ta hevn på denne musikken”. Det bærende poenget under all metaforikken er podingen av det klassisistiske stilidealet med sunnhet og vitalitet, og romantisk stilløshet med sykелighet og forfall. Rekonvalesensen blir slik en fra romantikk til klassisisme.

Klassisisme og dannelsе

Hva Nietzsche mener med *imitatio* – denne helt sentrale klassisistiske term – kommer klart frem i den tidlige pedagogikk-kritiske *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*. Georg Brandes’ term ”aristokratisk radikalisme” passer utmerket også på Nietzsches tidlige ideer om skrivning, stil og dannelsе. I sitt dannelsesideal som ellers er Nietzsche utpreget elitistisk: Høyere dannelsе skal forbeholdes de få og beste, inklusivitet og eksoteri gjør middelmådighet til den normative rettesnor, og forflater dannelsen til masseutdannelsе. Det er ikke utdannelsе av flest mulige som skal være målet, ”men dannelsе av det enkelte utvalgte og for storverk utrustede menneske” (*ZB* s.57²). I Nietzsches tapning av det klassisistiske *imitatio*-idealet er det en stadig tilbakevendende kobling mellom den rette stil eller stil i det hele tatt og ”det aristokratiske”, som i hans bilde blant annet kjennetegnes av vilje til å underkaste seg både tradisjonens lover og ens egne – begge som lover man selv velger seg. Dette spiller videre i de mange metaforene vedrørende ”arv” og ”blod”, som jeg skal komme tilbake til senere. I *Über die Zukunft* fremheves forbindelsen mellom den rette dannelsе og oppdragelsе til den rette stil. Den rette dannelsе er *den klassiske*, mens feilen med det tyske gymnaset som dannelsesinstitusjon er at den fremdyrker selvstendighet og en ”fri personlighet” hos eleven, der den heller skulle tuktet til respekt for språk og stil, og lydighet mot den klassiske tradisjon (*ZB*, s. 45). Det sentrale poenget syntes å være at dannelsen må vokse frem av en oppriktig sans for *form*. Antikken er dannelsens eneste og rette opphav, men en *virkelig* imitasjon av de klassiske forbilder vil si å forholde seg til sin egen samtid og sitt eget språk som de gjorde til *sin* samtid og *sitt* språk. Å virkelig ta det klassiske som ideal vil ikke først og fremst si å innprente studenten leksikalsk kunnskap *om* det klassiske, men en dressering i en praksis i

² Dette og alle følgende sitater fra *ZB* er i Helge Jordheims fine oversettelse i *Om våre dannelsesinstitusjoners fremtid*, Spartacus Forlag, Oslo, 2008

samsvar med klassiske idealer – i skrivning og i livet. Man må ikke gjøre seg forhåpninger om å komme til estetisk innsikt på noen annen vei enn ”språkets tornete sti, og det ikke gjennom språklig forskning, men gjennom språklig selvtukt” (ZB, s.44). En utdanning som utelukkende er en tilegnelse av kunnskap om klassisk kultur og diktning danner bare det Nietzsche senere foraktelig kommer til å kalle *dannelsesfilistene*. De klassiske forbildene levde ikke gjennom sin fortid men var levende til stede i sin egen samtid – og å ta tar deres eksempel til etterfølgelse betyr å gjøre det samme selv. ”Den såkalte klassiske dannelsen har bare *ett* sunt og naturlig utgangspunkt, nemlig den strenge og kunstnerisk alvorlige tilvenning i bruk av morsmålet” (ZB, s.46). Vi ser her hvordan Nietzsche både står i forlengelse av og bryter med Johann Gottfried von Herders dannelsesideal. I likhet med Herder mener Nietzsche at utdanningen bør ha nasjonalspråket, morsmålet, som basis, snarere enn gresk og latin, men i motsetning til Herder er ikke Nietzsche spesielt opptatt av tysk folkekultur, men mener at dannelsens eneste og rette opphav er den greske og romerske oldtid. Samtidig er appellen til en vending mot antikken og bort fra det lokalt nasjonale tett forbundet med Nietzsches stadige oppfordring til å være en europeer, endog en *god* europeer. De tyske dannelsesanstaltene omgås imidlertid morsmålet som noe nær en sur plikt, og man har glemt det forbilledlige ved dannelsen i klassisk tid, nemlig det veldige alvor som grekerne og romerne betraktet og behandlet sitt språk med. Den rette dannelsen går gjennom en innarbeiding av ærefrykt for språket og skrivningen i den unge, en oppdragelse til lydighet og tilvinnig fremfor selvstendighet.

først en streng, kunstnerisk omhyggelig språklig tukt og moral styrker den riktige følelse for våre klassikers storhet [...] Man må etter lang leting og kamp komme inn på den vei våre store diktere gikk, for først da å kunne føle hvor lett og vakkert de skred fram, og hvor klossete og tilgjort andre følger etter. (ZB, s.44)

Å underkaste seg en slik språklig selvtukt etter å ha brukt språk fritt og uvørent gjennom livet så langt, utlegges med en heldig metafor som det *å lære å gå på nytt*. I begynnelsen går man haltende og klossete, skrittene er kunstige og stive, og man mangler den naturlige eleganse og mesterlige kontroll man en gang hadde. ”Så plutselig merker man, at de innøvde bevegelsene er blitt en ny vane og en ny natur, og den gamle sikkerheten og kraften i skrittet kommer styrket tilbake” (ZB, 45).

De tyske læreanstaltene, derimot, dyrker ”den frie personlighet”, Istedenfor å mane til tukt og strenghet. Særlig kritiserer Nietzsche gymnasetysk stil, hvor ”enhver uten videre [blir]

betraktet som et litteraturskikket vesen, som skal ha egne meninger om de mest alvorlige ting og personer”(ZB, s.41). Heller enn å oppfordre til litterær egenproduksjon av typen skolestil burde dannelsesinstitusjonen innarbeide en veldig ærefrykt for språket og skrivningen i den unge. Slik det nå er, si er Nietzsche, settes ungdommen til å skrive før de er modne for det, og man oppfordrer urettmessig til originalitet for så å slå ned på den eneste måten originalitet kan fremtre på i den umodne – som overdrivelser. Dette resulterer i intet mindre enn hele den sørgelige tilstand i tysk offentlighet og skrivning: ”det skammelige bokmakeriet, det ugjærede og karakterløse eller det jamrende, tilgjorte i uttrykket, tapet av enhver estetisk kanon, anarkiets og kaosets vellyst, kort sagt, de litterære trekkene ved journalistikken, som ved lærdheten” (ZB, s.40). Det tyske gymnaset med dets tyskstiler ”er med på å innarbeide dette avskyelige, samvittighetsløse masseskriveriet”, istedenfor, som gymnaset burde, å se ”den praktiske tukt i ord og skrift som en hellig plikt” (ZB, s.42).

Til selv å være en så produktiv og publiserende forfatter er det kanskje påfallende at Nietzsche går så hardt ut mot dette overdrevne bokmakeriet, men det er en tidstypisk holdning blant intellektuelle i hans samtid som her finner tilspisset form hos ham. Temaet gjenopptas flere steder i forfatterskapet, som i *MA I*, 192, hvor han skriver at den beste forfatteren vil være en som skammer seg over å være det, og i *MA I*, 193, hvor han som et botemiddel mot den altfor utstrakte produksjon av bøker på hyperbolsk vis foreslår å innføre drakoniske lover mot forfattere, og hevder at de burde betraktes som kriminelle som bare fortjener å benådes i helt sjeldne tilfeller. At Nietzsches selv i høy grad etterlevde budet (i *MA I*, 163) om ikke å la alt i skriveverkstedet se dagens lys, vitner hans uhorvelig mengde etterlatte og upubliserte skrifter om. Mange av disse er rene skisser og forarbeider for tekster som finnes i de publiserte verkene, mens andre er unike og fullendte avhandlinger i sin egen rett, som han av en eller annen grunn fant det for godt å holde for seg selv. Noen av disse, som *Die dionysische Weltanschauung*³ og *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*⁴ leses og kommenteres flittig i forskningen i dag, og andre, som *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*⁵ og *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*⁶, har fått en fremtredende plass i nietzscherepsjonen også utover den engere nietzscheforskning.

³ KSA bind 1

⁴ KSA bind 1

⁵ KSA bind 1

⁶ KSA bind 1

Skrivning, improvisasjon og geni

Nietzsches syn på improvisasjon er intrikat og interessant. Å skrive bedre betyr også å tenke bedre. Likevel skal man bare skrive om det man allerede er ferdig med, det ferdig reflekterte. Improvisasjon i skrivning er en uting, og står lavt i forhold til den møysommelig utarbeidelse av en idé. Dette til tross kan forfatteren som estetisk effekt la verket bære et *skinn* av improvisasjon, for å inngi det med et tiltalende avtrykk av den skrivende som et spontant skapende geni. Jeg skal utdype.

Å skrive bedre betyr samtidig også å tenke bedre; å stadig finne det mer meddelelsesverdige og virkelig kunne meddele det. Videre betyr det å være oversettelig til andre språk, å være forståelig for den som lærer ens eget språk – ”å virke for at alle goder blir fellesgoder og fritt tilgjengelig for den frisinnede” (*MA II*, 2.87). Å forbedre stilen betyr å forbedre tenkningen, og intet annet; ”er du ikke straks enig i dette, vil du aldri la deg overtale” (*MA II*, 2.131). Likevel påpeker Nietzsche flere steder at man bare skal skrive det man er ferdig med: I *MA II*, 2.130 erklærer han at han aldri mer skal ”lese en bok som er født og døpt (med blekk) samtidig”, og i *MA II*, 1.152 at skrivning alltid burde annonsere en seier, ”en overvinnelse over en selv, som meddeles til nytte for andre”. Visse ”dyspeptiske skribenter” skriver imidlertid bare om det de fremdeles har ”mellom tennene”, det ufordøyde. De skriver altså for å tenke, som en tenkemåte, og ikke som en meddelelse over det allerede tenkte, hvilket er Nietzsches ideal (jvf. *MA II*, 1.152). Disse forsøker å overføre sin ergrelse på leseren, og dermed å utøve makt over leseren på denne måten.

Nietzsche insisterer på at prosa må utarbeides med samme omhu som poesi, og at en av de viktigste årsakene til elendigheten i tysk prosaskrivning i forhold til den franske, er at den tyske nærmest utelukkende er *improvisert* – og improvisasjon står lavt sammenlignet med den møysommelig utarbeidede kunstneriske idé. Improvisasjon som kunstnerisk metode baserer seg på den romantiske forestillingen om det inspirerte geni, og denne genikultusen er grunnen til at dårlig prosaskrivning betraktes av tyskere som deres særlige nasjonale privilegium. Tyskeren vil ikke kunne forstå italieneren som sier at å skrive prosa er vanskeligere enn å skrive poesi, ”slik det er vanskeligere for skulptøren å avbilde naken skjønnhet enn bekledd” (*MA II*, 2.95). At vers, bilde, rytme og rim krever arbeid forstår til og med tyskeren, men ikke at en side prosa skal utarbeides som om den var en skulptur (*MA II*, 2.95). God prosa skrives bare ansikt til ansikt med poesien, og det er påfallende, hevder Nietzsche (i *FW*, 92), hvordan mesterlige prosaister nesten alltid også har vært poeter – i det offentlige eller i det skjulte. God prosa er i en uavbrutt krig med poesien, og ”hele dennes tiltrekning består i at poesien

uavlatelig unnviktes og motsies” (FW, 92). Det forekommer tilnærmelser, midlertidig forsoning, ”og så et plutselig tilbakesprang og gapskratt” (FW, 92).

I kapitlet ’*Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller*’ i *Menschliches, Allzumenschliches I*, fremviser Nietzsche et syn på kunstnerisk skapen og kunstnerisk ”geni” som er påfallende *uromantisk*, både i ordets hverdagslige og idéhistoriske forstand. Dette tilhører den perioden i Nietzsches forfatterskap som gjerne (men ikke spesielt treffende) kalles for hans ”positivistiske”. Nietzsche skriver her om kunst og kunstnere generelt mer enn om litteratur og forfattere spesielt, men påstandene som fremlegges er fullt appliserbare i dette innledende forsøket på å uteske en mest mulig koherent poetikk av hans tekster.

I dette kapitlet argumenterer Nietzsche for at kunstnergeniets talent først og fremst er egenhendig ervervet snarere enn medfødt eller gudeinnlagt. Kunstneren vet likevel at verket skaper den største effekt når det bærer preg av å ha fremstått gjennom begavet improvisasjon, når det gir inntrykk av å ha blitt gitt sin perfekte form ved geniets umiddelbare utfoldelse av sitt talent, snarere enn ved møysommelig, besværlig utarbeidelse. Det er derfor i kunstnerens interesse å opprettholde forestillingen om verket som unnfanget ved øyeblikkets inspirasjon, selv om sannheten er at verket har vokst frem av en rekke ideer og utkast – gode, middelmådige og elendige (MA I, 155, 156). Den store kunstner er den hvis fantasi uopphørlig produserer disse små utkastene, og som vet å utvelge og forkaste med skarpest dømmekraft, og på denne måten møysommelig kompilerer sitt verk. Improvisatoren kan slumpe til å treffe en heldig tone, men kunstnerisk improvisasjon er underlegen den seriøse og møysommelige tilvirking av en idé. ”Store kunstnere er store arbeidere, utrettelige ikke bare i skapen, men i omskapelse, vurdering, korrigerende, utvelgelse og organisering.” (MA I, 155) Hadde man som leser kunnet betrakte verkets tilblivelsesprosess hadde ens beundring for verket kjølnet betraktelig, hevder Nietzsche, for det store og helstøpte verket har blitt til gjennom en serie tilløp, som hver for seg ikke vil vekke beundring. Publikum på sin side holder genikultusen i live av forfengeligheitsgrunner, for å kunne verdsette verket uten av den grunn å måtte slutte å verdsette seg selv. Ved tilskrivelsen av *geni*, ved å betrakte kunstnerens skaperkraft som et slags kuriøst, gudgitt mirakel, plasseres kunstneren i en divisjon for seg, hvor man selv ikke behøver konkurrere (MA I, 157, 161, 162, 163). Kunstneren beundres som genialt talent og gudgitt begavelse, mens sannheten som regel er nitidig oppøvde ferdigheter gjennom øvelse og mengdetrening, terping og repetisjon. Raptuser av eruptiv inspirasjon, som iblant forekommer kunstneren, er ikke himmelsendte, men er ofte simpelthen skaperkrefter oppdemmet gjennom en tids forhindret utfoldelse – en akkumulert kapital som investeres alt på en gang. Forestillingen om den genialt inspirerte kunstner som per intuisjon skuer direkte

inn i tingenes essens, er et utslag av semi-religiøs overtro. Man tror kunstneren i stand til å kommunisere konkluderende innsikter om mennesket og verden, uten den type rigorøst arbeid som vitenskapen krever. Disse overtroiske forestillingene bør ikke ta feste i kunstneren selv, mener Nietzsche, da de vil sløve hans selvkritikk. Kunstneren er best tjent med å kjenne sine skaperkrefters fullt ut menneskelige utspring; energisk utholdenhet, resolutt målrettethet, utrettelig utvikling og evaluering av nye ideer.

Bildet Nietzsche tegner av kunstneren er av en monomant fokusert, flittig og utholdende arbeider – uten mirakuløse evner av noen overnaturlig orden, men med en potensering av karakteregenskaper enhver besitter i et eller annet monn, men som i de fleste av oss snart viker for komfortensyn. De kvalitetene som konstituerer geniet er i mindre grad medfødte nådegaver enn at geniet er en som *gidder*, for å si det prosaisk. Aaron Ridley behandler Nietzsches syn på kunsterisk geni og arbeid i sin *Nietzsche on Art*, og konkluderer: ”*It would be very difficult, I think, to read this as a hostile characterization of the artistic genius, [even though] it trims his metaphysical wings [...]. [...] Only someone with an extremely strong investment in the Romantic conception of genius could feel that the artist is being belittled here.*”⁷ Jeg vil si meg enig med ham.

Det som imidlertid er det særlig interessante og i vår sammenheng implikasjonsrike poenget er at geniet, det inspirerte talentet, like fullt kan tjene som en estetisk effekt i verket (jvf. *MA I*, 164), en stilistisk nødvendighet, så å si. Kunstopplevelse og estetisk verdsettelse er et mangfoldig fenomen, og berømmelse av verket som *prestasjon* er én faktor. Som prestasjon peker det verdsatte kunstverket tilbake mot et menneske av en viss karakter, og hvorvidt geniet som estetisk effekt i verket sammenfaller med den empiriske forfatteren der han står og går, er underordnet. Den estetiske opplevelsen av kunstverk er annerledes enn estetiske naturopplevelser, først og fremst ved at man i kunstopplevelsen medreflekterer det estetiske objektet som intendert, villet, men dernest også at mesterverket er utøvd *mesterskap*. Å beundre et kunstverk er samtidig beundringen av kunstnerens hånd i verket, og verket må inngis med spor av den skapende som av en viss beskaffenhet. I beundringen av det skapte beundrer man også sporene av skaperakten, og verket vil om nødvendig måtte forfalske disse sporene, så de viser til en akt av det ideelle slag. I beundringen av kunstverket som menneskeskapt beundrer man samtidig det skapende mennesket, og dikteren må derfor inngi verket med avtrykk etter en ”dikternatur” – et rastløst inspirert og eruptivt skapende talent.

⁷ Aaron Ridley, *Nietzsche on Art*, Routledge, London and New York, 2007, s. 50

Hvorvidt dette er egenskaper som faktisk også kleber ved dikterens person, vil være et biografisk snarere enn estetisk anliggende.

En estetisk term Nietzsche ikke bruker men kunne brukt er *sprezzatura*, et begrep fra den italienske renessansen, opprinnelig utmyntet av Baldassare Castiglione i hans *Il libro del cortegiano* (1528)⁸. *Sprezzatura*, slik Castiglione utlegger det, er en stilistisk rettesnor for hofferdig adferd, en type aristokratisk *coolness*, hvor man fremstår som ubesværet i all sin ferd, og selvbevisst skjuler all anstrengelse. Bak utførelsen av hvilket som helst imponerende bravurstykke – riding, dansing og fekting brukes som eksempel – kan det ligge lang tids læring gjennom uelegant prøving og feiling, terping og trettende mengdetrening. *Sprezzatura* vil si å skjule dette forarbeidet, og å utføre handlingen med et preg av ledighet og naturlig spontanitet. I det tidligere siterte *MA II*, 2.140, vedrørende de klassiske skribentene som ”danset i lenger”, leverer Nietzsche så å si en definisjon av *sprezzatura* ”å gjøre det vanskelig for seg selv og deretter bre over det illusjonen av letthet”. Om Nietzsche leste Castigliones *cortegiano* vet jeg ikke, han hadde den i hvert fall ikke i sitt bibliotek, men at han leste Jacob Burckhardts fenomenale *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860)⁹ er sikkert, og han kjente derfor Castiglione gjennom denne. Man kan uansett si at Nietzsche, i og med sitt lite romantiske syn på geni, arbeid og improvisasjon, forfekter en type litterær *sprezzatura*. Forfatterens ideelle innstilling til skrivingen, slik Nietzsche utlegger det, er at det krever hardt arbeid, plunder og øvelse, og dernest at dette må skjules i sluttproduktet. Det endelige verket skal bære preg av å ha sprunget frem av idel inspirasjon og skaperkraft, og ikke som knotet ned under kaldsvette og med hvite knoker. For leseren er dette det mest velbehagelige, det er slike verk vi beundrer, og for å inngi sitt verk med denne illusjonen, kan dikteren la det bære preg av inspirert og uvøren rastløshet, kanskje til og med med et preg av uferdighet. Man kan vite eller fortelle seg selv at det står uendelig mye arbeid bak, søvnløse netter med nitidig strev, øvelse gjennom utmattende repetisjon, en rekke middelmådige og rent ut elendige utkast som er forkastet i utarbeidelsen. Man vet kanskje alt dette, forstår det, men bryr seg ikke om det – det viktige er at verket fremstår som ikke *for* polert, ikke istykkerredigert. Det altfor glattpolerte verket risikerer å virke forstemmende, og å avvises som affektert og substansløst velskriveri. Det vellykkede verket kan være møysommelig utarbeidet gjennom stadig nye forsøk og utkast, utvelgelse og bortvelging, filing og redigering. Det som imidlertid gjør verket vellykket er at det likevel makter å fremstå som ikketilplundret, som djervt

⁸ Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, Penguin, London, 1967

⁹ Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Penguin, London, 1990

utkastet *at the spur of the moment*. Det uvørne talent blir slik en autentisitetstestmarkør – en modi av kunstnerens *etos* i verket. I epigrammet 'Dreiviertelskraft' (MA II, 1.107) argumenteres det for at kunstverk må ha noe ubesværet over seg for at de skal gi inntrykk av sunnhet, og kunstneren må derfor ikke inngi det med all sin kraft. Ved å investere full kraft i utarbeidelsen får verket et overspent og anstrengt preg, og for å unngå dette anslår Nietzsche tre fjerdedels kraft som passende. Å fremstå som mest mulig potent var også det sentrale for renessansens hoffmann, som ved å utøve sprezzatura ønsket å gi inntrykk ovenfor konkurrenter og makthavere av stadig å ha mer på lager, at ressursene ikke var uttømt med dette. Epigrammet 'Denker als stilisten' (MA I, 188) hevder at grunnen til at de fleste tenkere skriver dårlig, er at de ikke bare ønsker å meddele leseren sine tanker, "men også tenkningen på sine tanker." For å forstå dette riktig – hvorfor det å meddele tenkningen på sine tanker skulle føre til en dårlig skrivestil – må det sees i lys av Nietzsches øvrige poetologiske betraktninger: For å verdsettes må verket skjule sporene av sin tilvirkning, og forfalske nye av det ideelle slag. Dette må bety at i den type resonnerende prosa Nietzsche selv skriver, skal skribenten med det vi kan kalle filosofisk sprezzatura skjule de kanskje famlende resonnementene som leder til en anskuelse, for så å innskrive et mer svungent og tiltalende resonnement *post factum*. Dette gir økt betydningsdybde til den tilsynelatende enkle påstanden i MA II, 2.131, at å forbedre sin stil er å forbedre sin tenkning: Den tenkningen som forbedres med stilen, er det idealiserte resonnementet som føres i teksten, det verkinterne og litterært skapte bildet av det filosofiske forarbeidet som ligger bak alt som påstås.

3. Verkets stil og verket *an sich*

”Ein ’Ding’ ist eine Summe seine Wirkungen”

I denne studien av Nietzsches poetikk og hvordan den forholder seg til andre temaer i hans tenkning, finner jeg det naturlig å starte med å undersøke hvordan poetikken relaterer seg til hans ontologiske og epistemologiske ideer, og hvordan eller hvorvidt disse ideene er poetologisk implikasjonsrike. Jeg vil til dette måtte vise en del til Nietzsches *Nachlass*, og jeg kommer til å trekke veksler på nietzscheforskerne Alexander Nehamas, Richard Schacht og Robert C. Solomon. Min metodologiske tilnærming til *Nachlass* er å gi påstander i verkene primat, hvilket vil si at jeg ikke forplikter meg på å ta hele *Nachlass* i betraktning, og utelukkende anvender tekststeder derfra som støtter opp under påstander som også finnes i verkene. Dette er en praksis som synes å være mer i tråd med Richard Schachts enn Alexander Nehamas', og som kan sies å være den motsatte av Martin Heidegger sin, som betraktet Nietzsches etterlatte skrifter som hans *egentlige* verk. Det finnes mange måter å gjøre ting riktig på.

An sich og tilsynekomst

Om Nietzsche ofte avskriver andres forestillinger som ”bare” metafysikk, og metafysikk som sådan som ”en overfortolkning av naturens tekst” (*MA II* 2.16–17), er hans egne tekster likevel fulle av ontologiske betraktninger og påstander om verdens grunnleggende beskaffenhet. Et stadig tilbakevendende tema er avvisningen av den kantianske distinksjonen mellom tingens *an sich* og dens tilsynekomst. For Nietzsches finnes ingen ”ting”, og heller ingen tingens *an sich* som liksom hviler i seg selv bak enhver fremtredelse. Forestillingen om ”tingen” som en enhetlig substans med væren og varighet, som ”har” egenskaper, men som ikke er identisk med eller reduserbar til disse, er bare en fiksjon, et logisk-metafysisk postulat som vi opprettholder fordi vi behøver det for å gjøre verden forståelig og håndterbar. Den illusoriske ”tingen” er bare et fundament for de forskjellige egenskapene, og hvis man abstraherer bort alle tingens egenskaper og relasjoner blir ingenting til overs (se *WM*, 558, 561/ *KGW VIII* 10 [202], 2 [87]). ”Man ønsker å vite hvordan tingens beskaffenhet *an sich* er, men se, det finnes ingen ting *an sich*” (*WM*, 555 / *KGW VIII* 2 [154]). Slik Nietzsche ser det er ikke dikotomien den mellom en tilsynekommende og en virkelig verden, men mellom verden og ingenting. I vanlig språkbruk er egenskaper noe som ikke *er* tingen men noe som *tilhører* den, noe tingen *har*. Nietzsche snur på dette, og hevder at egenskapene,

tilsynekomsten er det eneste som tilhører virkeligheten, det er den eneste virkelighet. Dette skal ikke forstås som at hver og en eller noen i det hele tatt oppfatter verden i dens totalitet eller "egentlighet", men snarere at den formentlige verden "*an sich*" er totaliteten av alle tilnærminger til verden, av alle interaksjoner med og perspektiver på den. Dette skal heller ikke bety at Nietzsche egentlig betviler den *common sense*-ske innstilling at verden har en objektiv beskaffenhet uaktet hva vi måtte mene om den, men bare at det skal kunne gis en dekkende beskrivelse av verden som vil være riktig fra ethvert perspektiv. Poenget i Nietzsches perspektivistiske sannhetsforståelse er at all erkjennelse betinges av en bestemt optikk, en viss synsvinkel fra et visst ståsted.

I epigrammet '*Das Bewusstsein vom Scheine*' i *Die Fröhliche Wissenschaft* skriver Nietzsche: "Hva er 'tilsynekomst' for meg nå? Så visst ingen motsetning til noen essens, – hva kan jeg vel si om noen essens annet enn å nevne dens tilsynekomsts predikater! Så visst ingen død maske man kan sette på en ukjent X og ta av igjen!" (FW, 54). Den "tilsynekommende" verden er uttrykk for en viss interaksjon med verden, en måte å møte og håndtere verden på; det er verden betraktet, ordnet og utvalgt i henhold til *verdier*. Og verdi for Nietzsche er alltid verdi for *livet*, hvilket vil si nytteverdi for et individs eller en arts maktforøkelse (se WM, 567, 568 / KGW VII 14 [184], VIII 14 [93]). Avvisning av eksistensen av en tingens *an sich* står hos Nietzsches også i klar forbindelse med hans ateisme; han motsetter seg enhver idealistisk forestilling om at verden eller virkeligheten egentlig skal befinne seg over eller bak det gitte, og at livets mål og mening skal være i det hinsidige og ikke i det dennesidige. Enhver slik idealisme avfeies av ham som livsfiendtlig. Når gud er død og det ikke finnes noen appellinstans over eller bak det jordlige, blir *det konkrete livet* øverst på verdienes rangorden. At verdi bestandig er verdi for livet er slik mye av meningen med devisen "hinsides godt og ondt".

Slik Nietzsche ser det er skjematismen av verden i faste enheter – "ting" – praktisk nyttig, naturlig og nødvendig for oss, men uten ontologisk betydning. Det han kaller "tinghypotesen" – ideen at verden består av selvidentiske "objekter" – er ingen åpenbar sannhet, men i høyden en fortolkning som krever analyse. "Tingen" *er* simpelthen dens egenskaper, relasjoner og kvaliteter, og abstraherer man bort dette gjenstår det ingenting:

Vi har arrangert for oss selv en verden vi er i stand til å leve i, ved å anta at det finnes legemer, linjer, flater, årsaker og virkninger, bevegelse og ro, form og innhold; uten disse trosartiklene ville ingen holdt ut livet! Men det beviser ingenting. Livet er intet argument, feilaktigheter kan høre til livets betingelser. (FW, 121)

I Nietzsches perspektiv er all enhet bare enhet som *organisering*, og det vi kaller ”tingen” er bare oppfunnet som grunnlag for de forskjellige egenskapene (jvf. *WM*, 561 / *KGW* VIII 2 [87]). Hvis enhet forstås som organisering av egenskaper er det unødvendig å postulere ”ting”, for det vi kaller tingen *er* simpelthen denne organiseringen. En ”ting” er ikke en viss essens med visse egenskaper, men en organisering av på hverandre innvirkende egenskaper i et koherent hele. Tingheten er skapt av forstandens behov, for å binde sammen ”en flerhet av relasjoner, egenskaper, virksomheter” (*WM*, 558 / *KGW* VIII 10 [202]). Å si at tingen ”bevirker” betyr å forstå alle øvrige presente og latente egenskaper som årsaken til én enkelt egenskap (*WM*, 561 / *KGW* VIII 2 [87]). ”Essensen og vesenet er noe perspektivisk” sier Nietzsche, ”og forutsetter alltid en flerhet” (*WM* 556 / *KGW* VIII 2 [149]).

De poetologiske implikasjonene innbakt i dette ontologiske grunnsynet blir fundamentale. Når det ikke finnes noe ”objekt” eller ”ting” forutfor egenskapene eller fremtredelsene, kan vi i forlengelse legge til: Heller intet ”verk” bak dets tilsynekomst. Sett i dette lyset får stilen en ganske annen betydning enn som blott og bart utenpåklisset ornament. En kontrastering av stil med substans eller innhold vil ikke la seg opprettholde, det vil ikke lenger finnes noen stil å skrelle av som det nakne verket er ikledd, eller noe substrat ”verk” under eller bak stilen, en enhet som *har* en stil, eller er utført *i* en stil. Snarere *er* verket stilen, er selve utførelsen, den distinkte måte det er utformet på, summen av alle egenskaper og fremtredelsesmåter. ”For meg er tilsynekomsten det virkende og levende selv” skriver Nietzsche (*FW*, 54). Stil er det utformedes karakteristiske helhetspreg, men det finnes ingen utforming forutfor eller bak eller under dette preget. En handling kan utføres på den ene eller andre måte, men det gis likevel ingen handling forut for den måten handlingen utføres på, ingen handling forut for handlingens utførelse. Man kan ikke skille handlingen fra utførelsen av handlingen; handlingen *er* selve sin egen utførelse. Tilsvarende vil en tekst kunne beskrives med stilistikkens vokabular, men det vil likevel ikke gis noen tekst bak eller forutfor den distinkte måten den er skrevet på. Stilistikken er innrettet mot tekstens virkning, dens effekt eller ”tilsynekomst” for å fortsette i den tidligere sjargong. Men det finnes ingen tekst å undersøke forutfor denne tilsynekomsten. Verket *er* formens helhetsvirkning; abstraherer man bort verkets karakteristiske preg – dens stil – gjenstår det ingenting. ”Tingen,” skriver Nietzsche, ”er summen av sine virkninger” (*WM*, 551 / *KGW* VII 14 [98]). ”Verket” blir slik bare et logisk-metafysisk postulat, mens stilen blir en overflate som når til bunns. Tilsynekomsten er det hele, men det er også det hele.

Væren og tilbliven

Forestillingen om ”tingen” som en enhetlig substans som ligger under alle egenskaper og aktiviteter, hviler på et bilde av verden som grunnleggende sett statisk *væren*. Nietzsche, derimot, har en mer heraklitsk forståelse av verden, som en stadig *tilbliven*: ”De uavbrutte overgangene forbyr oss å snakke om ’individer’, det værendes antall er selv flytende. Vi ville ikke vite noe om tid eller bevegelse, hvis vi ikke, på et grovere vis, trodde vi så i ’ro’ ved siden av det i bevegelse.” (WM, 520/KGW VII 36 [23]). Ved å gripe tilbake til distinksjonen apollinsk – dionysisk i *Die Geburt der Tragödie*, kan vi si at for Nietzsche er verdens grunnleggende beskaffenhet *dionysisk* (i stadig forandring og tilblivelse), mens verden kun blir forståelig som *apollinsk* (som ordnet i klart gestaltede individuelle enheter): ”Fordi vi må være stabile i vår tro for å lykkes, har vi skapt som den ”sanne” verden ikke en foranderlig og tilblivende, men en *værende*.” (WM, 507/KGW VIII [38]). Dette prosessuelle synet på verdens beskaffenhet finner sitt poetologiske motsvar i de tidligere nevnte synspunktene i kapitlet ’*Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller*’ i *MA I*, at det fullendte verket, som en estetisk effekt, kan inngis med preg av sin tilblivelse selv som fullendt, med spor av den skapende hånden i seg. Den estetiske verdsettelsen av kunstverk er også beundring av forestillingen om dets egen skaperakt, og av den skapendes karakter som verket inngir betrakteren med. Dette er blant de ting som skiller estetisk verdsettelse av kunstverk fra estetisk verdsettelse av naturopplevelser. Hvorvidt sporene av skaperakten og den skapende i verket er genuine eller ikke er av underordnet betydning, det viktige er at de er estetisk virksomme. Den skapende kan både tildekke sine spor og fingere nye; et møysommelig tilplundret verk kan inngis med avtrykk av et rastløst skapende geni, med beundringsverdige spor av selve skaperakten. Petimeteren kan maskere seg som djerv og uvøren ved bevisst å unngå det finslepne og glasert avsluttede til fordel for et mer tiltalende preg av å være *underveis*, som malt i store selvsikre strøk. Det man beundrer er ikke bare verkets væren som sluttprodukt, men sporene av dets tilblivelse. Det ufullendte kan også virke pirrende på fantasien, slik et relieff får betrakteren til å selv å forestille seg fullendelsen av det fremstilte (jvf. *MA I*, 178).

Frihet og nødvendighet

Den ikke uvanlige rubriseringen av Nietzsche som en type tidlig eksistensialist mener jeg krever modifikasjon. Motsatt Martin Heidegger og Jean Paul Sartre aksentueres ikke det eksistensialistiske kjernebegrepet *frihet* i særlig grad i Nietzsches tekster. Tvert imot avviser Nietzsche den totale ontologiske frihet som er bærende i eksempelvis Sartres tenkning, og opererer heller med begreper som skjebne, natur og nødvendighet.

Nietzsche avviser at mennesket har en fri vilje. Tenkning og viljesutøvelse, slik Nietzsche ser det, er vesentlig *instinktivt* drevne virksomheter. Hver og en av oss er en instans av livet; man kan tro man har fritt besluttet noe etter nøye overveielse, men all ens kjølige logikk var bare etterrasjonaliseringer som uvegerlig fulgte føringer lagt av fysiologiske krav til selvoppholdelse og selvforøkelse. Selv om man har opplevelsen av å velge i frihet, vil valget stadig være allerede tatt – av livsnødvendighet.

Nietzsche forfekter likevel ikke ontologisk determinisme selv om han avviser fri vilje. Det blir i det hele tatt feil å betrakte Nietzsches påstander som innspill i den velkjente og utrettelige debatten om fri vilje versus determinisme, noe også Robert C. Solomon advarer mot å gjøre: “*this leads to the entire issue getting sucked into the black hole of the very metaphysics Nietzsche so clearly denounces.*”¹⁰ Solomon argumenterer for at Nietzsche heller er å betrakte som en type klassisk *fatalist*. Påstanden er ikke den deterministiske at alt er uvegerlig forutbestemt og at enhver fremtidig hendelse teoretisk sett ville kunne forutses gitt at man besatt fullstendig kunnskap om alt på et visst tidspunkt. Påstanden er snarere den at mye av det som skjer skjer med *nødvendighet*, at et utfall kan være gitt på forhånd uten at den kausale kjeden som leder til utfallet er predeterminert i hard forstand. Fatalismen angir et uvegerlig *utkomme* uten at veien dit er predeterminert skritt for skritt. Man kan sette fatalismen på en paradoksal formel, som at alt som har skjedd har skjedd med nødvendighet, men fremtiden er og har alltid vært åpen. Denne forestillingen er ikke så eksentrisk som den kanskje umiddelbart kan virke som, noe Solomon gir et godt eksempel på:¹¹ Et barn er en ramp, en slyngel. Noen år går, så sitter han i fengsel, og folk sier: ”Der kan du se. Det var det jeg sa hele tiden”. Utfallet betraktes som gitt på forhånd, som en fatalitet, uten at de som ”sa det hele tiden” vil mene at veien fra ramp til kriminell var predeterminert skritt for skritt. Vi tenker i slike baner hele tiden, kanskje på en helt uvitenskapelig (og, som eksempelet viser, gjerne også på en i verste forstand fordomsfull og forhåndsdømmende) måte, men ikke nødvendigvis feilaktig og ubegrunnet likevel. Karakter er skjebne, som Heraklit ville sagt.

Hva gjelder det av nietzschekommentariatets mye overfortolkede *amor fati* mener jeg at to viktige poenger å få med seg er, for det første det nevnte, at Nietzsche ikke abonnerer på noen ontologisk determinisme slik man kjenner det fra fri-vilje-debatten, og dernest at *amor fati* heller ikke må fortolkes som en forestilling om ”skjebnetro” i folkelig forstand. Dels mener jeg det er klart at *amor fati* heller må forstås som det å godta at noen ting og hendelser

¹⁰ Robert C. Solomon, *Nietzsche on Fatalism and "Free will"*, Journal of Nietzsche Studies, No 23, 2002, s.76

¹¹ Robert C. Solomon, *Living with Nietzsche*, Oxford University Press, 2003, s. 179

simpelthen er uavvendelige, om enn tilfeldige – at vi ganske enkelt ikke har full råderett over vår ”skjebne”. Dels mener jeg *amor fati* må forstås i fatalistisk retning, altså at visse utfall kan skje med nødvendighet, uten at hendelsesforløpet er predeterminert i streng forstand. *Amor fati* er å omfavne det nødvendige, det som ikke er utvungent, det som må være som det er, hvilket ikke betyr at absolutt alt er predeterminert, men at noe likevel skjer av nødvendighet, at noen utfall er uvegerlige. I forlengelse av dette mener jeg at Nietzsches såkalte ”doktrine” om *die ewige Wiederkunft des Gleichen* ikke behøver å tas på alvor som en kosmologisk påstand (hva skulle vel evidensen vært for en slik forestilling?), men at den snarere er ment som en psykologisk prøvestein: Hvordan ville man *reagert* på at en liten djevel hvisket en i øret at ”dette livet som du lever nå og har levd vil du måtte leve igjen og igjen utallige ganger; og det vil ikke skje noe nytt i det, men enhver smerte og lyst og enhver tanke og ethvert sukk og alt uutsigelig smått og stort i ditt liv vil vende tilbake, og alt i den samme rekkefølge” (FW, 341).

Uten å ville gjøre krav på at det skal være en egentlig eller endelig fortolkning vil jeg hevde at *amor fati* står i forbindelse med både Nietzsches poetikk og hans dannelsesidealer, og kan gis en poetologisk utlegning i overensstemmelse med hans klassisisme. Når perspektivet er de poetologiske implikasjonene av Nietzsches metafysikk, kan det uavvendelige som *amor fati* er en aktiv anerkjennelse av forstås som stilistiske betingelser mer enn nødvendighet i ontologisk forstand. Dette er noe Nietzsche flere steder gir uttrykk for at er en en grunnerfaring i alt kreativt virke, og derfor noe kunstnere og skapende mennesker er særlig disponert for å begripe, som i *JGB*, 213: ”[Kunstnerne] vet bare altfor godt, at akkurat når de ikke gjør noe ‘vilkårlig’ og alt nødvendig, vil følelsen av frihet, finhet, maktfullhet, av skapende plassering, forføyning og gestaltning nå sin høyde – kort sagt, at nødvendighet og ‘fri vilje’ da blir ett”. Fatalismen og *amor fati* forstått som et poetologisk imperativ blir en oppfordring til å kunne virke og eksellere innen stramme restriksjoner og begrensninger, og ikke behøve absolutt utvungen frihet. I tråd med et klassisistisk ideal om etterlevelse av regler og normer, er den rette stil en som er underkastet lydighet under harde og strenge betingelser, som har innfunnet seg med og omfavnet nødvendigheten, og derfor, i motsetning til et løssluppet og improviserende *laisser-aller*, ser ut til å ”danse i lenker.” En hard stil, en stil i tøyler, er en som holder seg innenfor de fastsatte grenser og som følger sine intensjoner – ikke som en fange eller slave, men som en som eksellerer innenfor begrensningene, som bejaer dem og spiller på dem. *Amor fati* som poetologisk rettesnor betyr å ville det nødvendige, å la begrensninger utgjøre en arena, et definert spillerom man kan utfolde seg innenfor – ”å la seg pålegge en mangfoldig tvang [...] og overvinne den” (MA II, 2.140). Motsatt er behovet for

tøylesløs utfoldelse i frihet den svakere, romantiske måte. Slik Nietzsche utlegger det – man kan anta av egen erfaring som *Schriftsteller* – er de øyeblikk når kunstneren er i sin mest ”naturlige” skapende tilstand nettopp de øyeblikk hvor han er *minst* løssluppen: Nettopp da lyster han utallige subtile lover, som ”på grunn av sin hardhet og bestemthet trosser enhver begrepslig formulering” (*JGB*, 188).

4. Stil og virtù

”Persönliche Auszeichnung – das ist die antike Tugend”

Som jeg tidligere har påpekt er Nietzsche gjerne på sitt mest klassisistiske nettopp der han gjør størst krav på originalitet. Dette gjelder ikke minst hans moralfilosofiske ”omvurdering av verdier”, som langt på vei er en tilbakeføring av verdier til deres neglisjerte klassiske opphav. At Nietzsche også har et positivt og endog oppbyggelig moralfilosofisk bud bak den kaustiske kritikken av ”slavemoralen” som han finner å ha vært hegemonisk siden Sokrates’ dager, har vist seg vanskelig å få øye på for mange. Nietzsches moralfilosofi sikter imidlertid ikke først og fremst mot å kritisere, destruere, rive ned, men har i høyeste grad også har et bejaende, affirmativt aspekt. De senere tiår har nietzscheforskere som Robert C. Solomon¹² og Thomas H. Brobjer¹³ argumentert godt for at Nietzsche moralfilosofisk verken er en immoralist eller en nihilist, men må forstås som en type *dygdsetiker* i tradisjonen fra Aristoteles og Machiavelli. Alle forskjeller dem imellom satt i parentes har deres moralfilosofiske tenkning det samme interessesentrum: den handlendes person og karakter, og utviklingen av denne, snarere enn etterfølgelse av plikter eller handlingers konsekvenser. Heller enn å skulle være handlingsveiledende i konkrete situasjoner er en dygdsetikk refleksjoner om hva slags person man skal være og gjøre seg til, og hvordan livet skal leves. I den grad en dygdsetikk er innrettet på handlingers konsekvenser er det i en mer refleksiv forstand, ved å ha karakterbygging i den handlende som endemål. I sin doktoravhandling, *Nietzsche’s Ethics of Character*, skriver Thomas Brobjer: “*Nietzsche, like the Greeks, wanted to set up personality, character and ‘the most successful exemplars’ as ideals and [...] these ideals were to him much more important and related to life than any abstract principles.*”¹⁴

At Nietzsche er klar over den antikke moralfilosofiens begynnelse som dygdsetikk kommer klart frem i et epigram i *Jenseits*, som før øvrig også er det tekststedet i de publiserte verkene hvor termene “herremoral” og “slavemoral” lanseres for første gang: ”Det er åpenbart at de moralske verdibetegnelser overalt først ble tilskrevet mennesker, og bare etter det og avledet om handlinger” (*JGB*, 260). Man behøver imidlertid ikke drive moralens genealogi helt tilbake til før-Homerisk tid for å finne at den grunnleggende moralske distinksjonen var

¹² Robert C. Solomon, *Living with Nietzsche*, Oxford University Press, 2003

¹³ Thomas H. Brobjer, *Nietzsche’s Ethics of Character*, Universitetet i Uppsala, 1995

¹⁴ Brobjer, *Nietzsche’s Ethics of Character*, s. 15

Gut und Schlecht snarere enn *Gut und Böse*. Den omvurdering av de moralske verdier Nietzsche tar til orde for, er langt på vei en tilbakevending til en dygdsetisk terminologi, slik vi kjenner den fra Aristoteles' *Nikomakiske etikk* og Machiavellis *Fyrsten*. I våre dager har dygdsetikken kommet inn på filosofiens arena igjen, men på Nietzsches tid betydde moralfilosofi enten Kants kategoriske imperativ, eller det utilitaristiske ideal om mest mulig lykke for flest mulige. I motsetning til disse to retningene, er Nietzsches moralfilosofi først og fremst refleksjoner over karakteregenskaper og karakterbygging, over *arete* i klassisk gresk forstand, eller *virtù* i renessansens: "Ikke dyd men dygd (dyd i renessansens stil, virtù, moralin-fri dyd)" (A, 2).

Med dygd skal forstås det som får noe til å duge på beste måte, en kvalitet som muliggjør at man lykkes i sitt forsett. For Machiavelli er *virtù* de personlige evner, talenter og styrker som fyrsten må inneha for å erverve og holde på makten, og for å bevare sin stat. For Aristoteles er *arete* det som leder til *eudaemonia* – en term som ikke har noen passende norsk ekvivalent, men best forstås som det engelske 'flourishing', som 'vellykkethet' mer enn den emosjonelle følelsen 'lykke', som det gjerne villedende oversettes som. Den klassiske filologen kjente naturligvis til termen *arete*, men brukte det så vidt meg bekjent kun én gang, i *Nachlass*, og da i greske bokstaver. "The reason for this is probably because it would not be known to many of his intended readers and possibly because he regarded the concept as too corrupted by Socrates, Plato and Hellenism to be used in the Homeric, presocratic or Machiavellian sense"¹⁵, skriver Brobjer, og kan ha mye rett i det.

Nietzsche bruker som oftest *Tugend* for å betegne både dyd og dygd. Noen ganger brukes det foraktelig som skjellsord, som 'dyd' i betydningen kristen "slavemoral", svakhet, sykелighet, altruisme. *Tugend* svarer da til 'god' i opposisjonen *Gut und Böse* (se GM, I). Andre ganger anvendes *Tugend* som honnrord i betydningen 'dygd', om slike etterstrebellesverdige karakteregenskaper som hardhet, styrke, sunnhet, vitalitet, og *Tugend* svarer da til 'god' i opposisjonen *Gut und Schlecht* (GM, I). Det er et fortolkningsproblem at det stadig er umarkert hvilken forstand av ordet som menes, og hvilket må leses ut av sammenhengen. I blant brukes også "*Tüchtigkeit*" (dyktighet) for å markere at det menes dygd og ikke dyd, noe også Brobjer påpeker: "*Virtù and proficiency (Tüchtigkeit) are closely related to the ancient greek arete and are words that Nietzsche always uses in the positive*

¹⁵ Bobjer, *Nietzsche's Ethics of Character*, s. 82. Brobjer trækker her opp en sti for nietzscheforskere etter seg ved i en lengre fotnote å liste opp tilfeller i *Nachlass* hvor Nietzsche omtaler *virtù*.

sense of virtue.”¹⁶ Samme vansker som med ”*Tugend*” og med ”godt” – om det i det aktuelle tilfellet skal leses som i motsetning til ’ondt’ eller ’slett’ – gjelder for øvrig også Nietzsches bruk av ”nihilisme” – om det er han selv som er nihilist (i forhold til kristen slavemoral) eller om det er den kristne slavemoralen som er nihilistisk (i forhold til en aristokratisk, førsokratisk og ”naturalisert” moral, som aksentuerer distinksjonen godt og *slett* fremfor godt og *ondt*). Når Nietzsche bruker termen nihilisme må det derfor stadig forstås i forhold til et gitt sett med verdier. Slik er Nietzsche nihilist i forhold til den kristne slavemoral han kritiserer, og denne moralen er nihilistisk i forhold til den type førsokratisk, naturalisert, høyere moral han selv propagerer. I hvilken forstand ”dyd”, ”godhet” og ”nihilisme” som menes og hvilke fortegn de skal gis må stadig leses ut av konteksten. Fortolkningsproblemer av dette slaget er særlig typiske for Nietzsches tekster, og bidrar både til at han så lett feiltolkes og til at han er så interessant lesning.

Nietzsches dygdsetiske moralfilosofi er, lik Aristoteles’, utpreget elitistisk: Mennesker har ikke samme verdi, alle og enhver kan ikke tjene som ideal, som eksempel til etterfølgelse. Det å være menneske kvalifiserer ikke i seg selv til menneskeverd. *Det er forskjell på folk*. Den gjengse moral tilskriver ethvert menneske uendelig verdi, men det eneste i livet av virkelig verdi, mener Nietzsche, er vilje til makt i det dennesidige. Imidlertid er det verken evner eller medfødte disposisjoner som er det avgjørende, men *karakter*. Førsokratiske Heraklits påvirkning på Nietzsche er her tydelig, med det heraklitske *karakter er skjebne*. En dygdsetikk er kun meningsfull hvis den er teleologisk, og der Aristoteles setter *megalopsychia* som telos, setter Nietzsche sin *Übermensch* – begge forstått som den høyere typen menneske, inkarnasjonen av *eudaemonia*, en oppfordring mer enn en påstand, en projeksjon av det beste i de beste. Aristoteles’ *megalopsychia* og Nietzsche *Übermensch* er ikke sammenfallende, er ikke samme visjon, og Nietzsche og Aristoteles vil heller ikke enes om hvilke menneskelige kvaliteter som skal gjelde som *dygd*, og heller ikke hva som er dygdenes opphav; mens Aristoteles anfører fornuften, vil Nietzsche typisk anføre vitalitet, kraft, vilje til makt. Påstanden er imidlertid ikke at Nietzsche er en aristoteliker, men en dygdsetiker.

Nietzsches poetikk og hans dygdsetikk får en forbindelse med hverandre ved at han på den ene side påfallende ofte utlegger sine litterære stilidealer som karakteregenskaper, og på den andre side gjerne utlegger dygdene han forfekter som karakteriserende stiltrekk. På litteraturens område vil tekstens stil være dens *virtù*, de mest velegnede og virkningsfulle

¹⁶ Bobjer, *Nietzsche's Ethics of Character*, s. 73

språklige virkemidler. Stilen er det settet med karakteriserende egenskaper som gjør teksten funksjonsdyktig, som avgjør om den lykkes eller ikke, om den oppnår det vi kan kalle ”tekstlig *eudaemonia*”, forstått som vellykket instansiering av innholdet. Jeg vil våge en neologisme, *dygdsestetikk*, for denne forbindelsen. Estetikken betjener seg for så vidt allerede av dygdsetiske termer; hvis noen påstås å være en god stilist menes det i motsetning til *Schlecht* og ikke til *Böse*.

Man kan jo med rette spørre om en klassisistisk innstilling til stil og skrivning ikke ville korrespondert bedre med deontologisk pliktetikk, i og med andre typiske klassisistiske poetikkskrivere (som Horats og Corneille) sin aksentuering av *regler*. Til dette må svaret bli at Nietzsche med sin klassisisme er mer innrettet mot karakter enn etterfølgelse av presist utmeislede regler, samt at en dygdsetikk ikke utelukker deontologiske plikter, da streng etterlevelse av handlingsregler kan være et middel for å forme ens karakter – at prinsippfasthet så absolutt kan gå for dygd, og, vil det kunne argumenteres for, er en nødvendig komponent i en rett levemåte. Dette viser seg i Nietzsches skildringer av aristokratiske kulturer, hvor befaling, adlyding, og normer står helt sentralt. Det som imidlertid skiller Nietzsches syn fra et deontologisk et, er at reglene i seg selv er uten iboende verdi, og like gjerne kunne vært noen helt andre; det viktige er at de etterleves med konsekvens.

I *WM*, 292/*KGW* VII 10 [47] står det å lese at en handling ”i seg selv er fullkomment tom for verdi: det kommer bare an på hvem som utfører den” – noe som vel er en typisk nietzscheansk overdrivelse, men likevel en som klart markerer hans dygdsetiske innstilling. Til dette finnes det mye empiri i hans vitriolske karakterdrap på *der Schriftsteller* David Strauss. Den underliggende og utsagte, men samtidig særlig graverende innvendingen mot Strauss som skribent, synes å være at han faktisk langt på vei faktisk skriver i samsvar med de poetologiske idealene Nietzsche forfekter, men *uten å ha rett til det*. Forbindelsen med det tidligere siterte *JGB*, 247 er klar, hvor de lange periodene som kjennetegnet den antikke skrivekunst, er en som det moderne, fortravlede mennesket ikke har *rett til*.

Summen å trekke av dette blir at Nietzsches poetikk ikke er en poetikk for enhver men en poetikk for de få. Et nietzscheansk imperativ kan i motsetning til et kantiansk et ikke være kategorisk; ethvert bud må være personlig og ta høyde for *rang*. David Strauss er en dannelsesfilister med pretensjoner om å være et menneske med virkelig kultur, han er en skuespiller som spiller geni, men han er ”en dårlig skuespiller, og en helt verdiløs stilist” (*DS*, 10). Strauss skriver enkelt og liketil og imiterer slik en klassisk stil, men denne skrivemåten er altså bare enkelhet som manér, den korresponderer ikke med mennesket bak, han er så å si

ikke selvskreven i rollen han tilskriver seg. ”Akk, genimasken faller så ofte av, og mesterens blikk er aldri mer forgremmet, eller hans bevegelser stivere, enn når han forsøker å etterligne geniets sprang, og når han forsøker å ha geniets flammende blikk.” (DS, 10). Nietzsches kritikk av Strauss og av den knefalne tyske resepsjonen av ham, bygger på en påpekning av verdier snudd opp-ned – en vanlig tankefigur hos ham, analogt med ”slaveoppstanden i moralen” og ombyttingen av *Schlecht und Gut* med *Gut und Böse*. Grunnen til at dannelsesfilisterne betrakter den verdiløse stilisten Strauss som en skribent av klassisk format, er at de i sin dekadanse har inverterte oppfatninger av sunnhet og helse, og oppfatter en uttørket nøkternhet som sunnhetstegn heller enn et symptom på sykelighet. Av samme grunn mistror filisterne ethvert virkelig tegn til styrke, til stilistisk *firmitas* – ”Den stramme kompakthet, bevegelsenes ildfulle kraft, muskelspillets fylde og sarthet.” (DS, 11). Dette peker mot *vitalitet* som en basal nietzscheanske dygd.

Vitalitet

Nietzsches spørsmål er stadig hvilken betydning moralen har, sett i *livets* perspektiv, og *livsdugelighet* er derfor et helt sentralt omdreiningspunkt i hans dygdsetiske moralfilosofi. Kritikken av den rådende moralen bunner til syvende og sist i at den er livsfiendtlig, at den ikke forkynner livets eget *Gut und Schlecht*, som er det eneste som gjelder når Gud er død. Når det ikke finnes noen høyere appellinstans, er det det dennesidige jordelivet som setter standarden for rett handling; dommen faller i dette livet, kontinuerlig, og utsettes ikke til det hinsidige. Det moralsk forkastelige er da alt som leder til eller springer ut av svakelighet, sykelighet, utmattelse, mens det moralsk gode blir det opplivende og styrkende. Å høyne sin vitalitet gjennom sunn livsførsel blir slik en moralsk handling, en handling som er god, som står i det godets tjeneste, nemlig livets. Dette forklarer hvordan Nietzsche kan tillegge diettspørsmål en så stor filosofisk betydning som han gjør. I *Ecce homo* sin kommentar til *Morgenröte* heter det at ”Når man avleder alvoret fra selvoppholdelsen og kroppens kraftøkning, det vil si fra livet, når man konstruerer et ideal av bleksottighet, og ’sjelens helbredelse’ av kroppsforakt, hva er det annet enn en oppskrift på dekadanse?” (EH/M 2)¹⁷. I 1886-forordet til *Die Fröhliche Wissenschaft* gir han uttrykk for at all filosofi bare tilsynelatende omhandler sannhet, men egentlig vedrører ”helse, fremtid, vekst, makt, liv”. I *Ecce homo* (’*Warum ich so weise bin*’) hevder han at spørsmålet om menneskehetens frelse

¹⁷ Referansen viser til del 2 av *Ecce Homo* sin paratekst til *Morgenröte*. Det er sprikende praksis i nietzscheforskningen i hvordan å referere til EH, men denne måten er i mine øyne den mest hensiktsmessige.

har mer å gjøre med ernæring enn teologi, og et etterlatt notat datert oktober-november 1888 lyder: ”Dette er, kort sagt, spørsmålet: hvordan må du ernære deg for å nå ditt maksimum av kraft, av *virtù*, av dygd i renessansens forstand?” (KGW VIII 24 [1])

I motsetning til Aristoteles mener Nietzsche at fornuft og rasjonalitet verken kan forklare eller lede til *virtù*. Dette følger av hans syn at dygder er drifter eller sublimesjon av drifter, og følgelig noe mer ubevisst enn bevisst. Det er grunn til å minne om at dette skrives før Freuds tid. Nietzsches poeng er at handlingslivets virkelige origo er kroppslig vitalitet og overskudd, mer enn bevisste intensjoner: ”Sansenes kraft og makt – dette er det mest vesentlige i et vellykket og helt menneske: Det praktfulle ’dyret’ må gis først” (WM, 1045/KGW VIII 5 [34]).

Til Nietzsches vitalistiske innstilling, og vitalitetens betydning for poetikken, hører også rusen. Rus utlegges av både den tidlige og den sene Nietzsche som en uunnværlig psykologisk forutsetning for estetisk skapen og verdsettelse, men tidlig, i *GT*, kobles rusen eksklusivt til ”det dionysiske”, mens det senere også innbefatter ”det apollinske”, slik rusopplevelser kan ha både et kjødelig og et visjonært moment, som opplevelse av både kroppslig ekstase og billedsterke hallusinasjoner. Begrepet ”rus” i Nietzsches tekster skal vel å merke ikke først og fremst forstås som begrenset til effekten av konvensjonelle rusmidler, men som en opplevelse av økt fylde og vitalitet i det hele tatt:

først og fremst den seksuelle opphisselsens rus, den eldste og mest originale form for rus. Dernest rusen som følger av alt stort begjær, alle sterke følelser; festens rus, kappestridens, triumfens, seierens, alle ekstreme bevegelsers rus; grusomhetens rus; ødeleggelsens rus; rusen under visse meteorologiske tilstander, som for eksempel vårens rus; eller under påvirkning av rusmidler; og endelig rusen som følger av viljen, av en overladet og overfull vilje. Det essensielle i slike former for rus, er følelsen av økt styrke og fullhet. (*GD*, Streifzüge, 8)

Mange kommentatorer har påpekt hvordan begrepet eller metaforen ”Dionysos” og ”dionysisk” endrer betydning gjennom Nietzsches forfatterskap, noe som er et viktig poeng å få med seg hvis man skal bruke begrepet for å forstå hans tenkning. I vår sammenheng kan vi si at forbindelsen mellom kjødelig vitalitet og ordnende vilje samles i den senere konsepsjonen av Dionysos, som en syntese av det dionysiske og apollinske som utlagt i *GT* – som den kreative anvendelse av driftslivet.

”Vitalitet” kan kanskje oppfattes som en vag og uforpliktende metafysisk term, men skal forstås som noe helt basalt kjødelig, det være seg rastløs energi, nervøs energi, seksuell

energi, slik enhver opplever det i seg selv. Som Richard Schacht påpeker¹⁸ er den høyere typen menneske i Nietzsches bilde først og fremst verken den mest eller den minst siviliserte, men den sterkere, mer livsdugelige og komplekse natur. Ved avskrivningen av alt hinsides og utenomjordlig blir vitalitet, forstått som et kvantum av kjødelige krefter og som livsdugelighet i det dennesidige, en distinkt moralsk kategori. Som selve forutsetningen for handlingslivet blir kjødelig vitalitet det grunnleggende ”gode”, det mest etterstrebellesverdige og den virkelige kardinaldygd.

Når Nietzsche er så harsk i sin kristendomskritikk er ikke dette først og fremst fordi han selv er ateist, men fordi han betrakter religiøsitet som livsfiendtlig. Kristendommen dømmer enhver stor mann til helvete, og dyrker det svake, milde og underkastende – det foraktelige flokkdyret i mennesket, slik Nietzsche ser det. Hvorvidt man viser barmhjertighet og opptrer uselvvisk ovenfor sin neste er ikke det moralske vesentlige mener han. Dette betyr vel å merke *ikke* at Nietzsche ganske enkelt forkynner grusomhet, poenget er snarere at barmhjertighet ikke i seg selv er av moralsk verdi, men at det kommer an på *hvem* som utviser den, jevnfør *JGB*, 293: ”[...] en mann som av natur er en herre, - når en slik mann har medlidenhet, vel! den medlidenheten har verdi”. Den høyere typen menneske i Nietzsches bilde er ikke nødvendigvis ubarmhjertig, men er en hvis eventuelle barmhjertighet springer ut av et overskudd, av styrke og et personlig valg heller enn gudfryktighet eller konform lydighet under alminnelige moralbud.

Der det dygdige mennesket i Aristoteles’ idealbilde vandrer en mildt og harmonisk avstemt gyllen middelvei mellom mangel og eksess, forfekter Nietzsche en opprettholdelse av ekstremene; et sterkest mulig instinkt- og driftsliv i størst mulig innbyrdes spenning, integrert i det hele som er en selv. “Det høyeste mennesket vil ha det største antall drifter, i den relativt største styrke som det kan holde ut. Sannelig: hvor planten ”menneske” viser seg sterkest, finner man instinkter som kolliderer mektig [...] dog kontrollert” (*WM*, 966/*KGW* VII 27 [59]). Nietzsches ideal synes å være den med det største oppbud av kjødelig kraft, tøylet, konsentrert og kanalisert i valgt retning, som en intens og hissig sveiseflamme. I nietzscheanske termer kan man kalle det for dionysiske krefter som gis form og retning av apollinsk orden. Det apollinske bevirker ikke, men rettleder og tvinger i form. Det dionysiske er grunnkreftene, vitaliteten, tonnet med krutt man stikker den tente fyrstikken kalt ”bevisst intensjon” borttil. I dette bildet vil fyrstikken være mer enn bare et epifenomen, men å si at den er den egentlig bevirkende kraft blir ikke riktig. Strategien som anvendes av Nietzsche

¹⁸ Schacht, *Nietzsche*, s. 332

ved hyperbolsk å beskrive bevisstheten som nærmest bare et epifenomen, er å konfrontere en overdrivelse med en overdrivelse. Det egentlige og mer beskjedne poenget han vil ha frem er at bevisste intensjoner, hensikter, planer og mål har blitt tillagt en urettmessig stor betydning, og spiller en mindre rolle i vårt handlingsliv enn vanlig antatt. I lys av dette fremstår den overdrevne påstanden i *Götzen-Dämmerung* at viljen verken beveger eller forklarer noen ting, at “den ledsager bare forløpet, og kan også være fraværende” (*GD, Die vier grossen Irrthümer*, 3) som langt mindre eksentrisk enn uttrykket den gis.

Et av de viktigste nietzscheanske momentene er at det ikke er driften til selvoppholdelse som er det mest basale, men driften til utbredelse, til selvforøkelse. Allerede Georg Brandes bemerket dette, i sin i dag altfor lite leste *Aristokratisk radikalisme*.¹⁹ Mer enn bare overlevelse er livets vesen innrettet på ekspansjon, på å *utlade* sin kraft, og hvis man enkelt kaller dette å vokse eller å blomstre eller å utvikle seg, blir det straks mindre betent enn det politisk ladede ”vilje til makt”, med assosiasjonene dette måtte gi til ”*Lebensraum*” eller hva enn. Selv om det ikke er noe slutt punkt slik det fremstår som i notatkompilasjonen *der Wille zur Macht*, er det like fullt et origo i Nietzsches filosofi at livet *er* vilje til makt (jvf. f.eks. *JGB*, 259).

Den metaforiske sentensen “vilje til makt” har stadig også *retorisk effekt* som en av sine fortolkningsmuligheter. En skrivning som tok til takke med selvoppholdelse ville vært skrevet uten adressat, eller mer presist ville være uten noen *innskrevet* adressat, og en slik tekst finnes ikke. Sempelthen ved å måtte skrives på en eller annen måte, vil enhver tekst *uvegerlig* anvende retoriske overtalelsesmidler, og slik ha innskrevet i seg en adressat som skal påvirkes. At teksten forstås og har en effekt kan utlegges som dens selvforøkelse ved å underlegge seg leseren. Man kan synes metaforikken er ubehagelig, men det vil ikke være noe argument mot den. Å si at tekstens stil er ”uttrykk” eller ”redskap for” dens vilje til makt, vil imidlertid være upresist. Man har da gått i den metafysiske fellen Nietzsche advarer om at grammatikken, ved å postulere subjekter, lokker en i. Det gis ingen vilje til makt forutfor dens uttrykk eller virkemåte: Tekstens stil *er* dens vilje til makt.

Poetikk, estetikk og seksuell seleksjon

I *GD* finnes det en serie epigrammer (’*Streifzüge eines Unzeitgemässen*’, 19-23) som på svært interessant vis forankrer Nietzsches estetikk og poetikk i hans vitalistiske grunnsyn som sådan. Nietzsche argumenterer her for at estetiske reaksjoner i bunn og grunn er *instinktive*

¹⁹ Georg Brandes, *Aristokratisk radikalisme*, J. W. Cappelens forlag, 1960, s.46

reaksjoner, og at det vi betrakter som skjønnhet er avledet av tegn til vitalitet i eksemplarer av vår egen art, og i siste instans er seksuelt investert. Mennesket setter seg selv som standard for skjønnhet, og smaksdommen ”skjønn” er slik ”vår arts forfengelighet” (*GD*, ’*Streifzüge*’, 19). Han skriver: ”Intet er vakkert, bare mennesket er vakkert: All estetikk hviler på denne naiviteten, det er dens *første* sannhet. La oss umiddelbart legge til en annen: Intet er heslig annet enn det forfalne [*entartende*] mennesket – og med det er de estetiske dommers rike omkretset” (*GD*, ’*Streifzüge*’, 20). Det som mennesket gjenkjenner som heslig er avledet av tegn til menneskelig forfall og avmakt; ”ethvert tegn til utmattelse, til tunghet, til avfeldighet, til trøtthet, enhver type ufrihet slik som kramper, som lammelser, fremfor alt lukten, fargen og formen av oppløsning, av forråtnelse” (*GD*, ’*Streifzüge*’, 20). I et etterlatt notat fremgår det at de tegn til det *entartende* mennesket som han mener utløser smaksdommen ”heslig” først og fremst må forstås som tegn til karakterbrist: ”Heslighet betegner en types forfall [*décadence eines Typus*], motsigelse og manglende koordinasjon av de indre begjær – det betyr en svekkelse av den organiserende kraft, av ’vilje’ for å snakke psykologisk” (*WM*, 800/ *KGW* VII 14 [117]). I Nietzsches øyne tar Schopenhauer kapitalt feil når han utlegger verdsettelse av kunstnerisk skjønnhet som en negasjon av viljen til liv generelt og seksualiteten spesielt: ”Noe ser ut til å motsi deg. Jeg er redd det er naturen” (*GD*, ’*Streifzüge*’, 22). At verdi bestandig er verdi for livet er en stadig magnet, et stadig gravitasjonspunkt i Nietzsches utspill, så også i disse epigrammene i *GD*, hvor bunnlinjen er at estetisk verdsettelse av kunstverk er et sublimt uttrykk for de mest basale instinkter. I et annet etterlatt notat fra samme tid som det sitert fra over, skriver Nietzsche:

”Kunst minner oss om tilstander av dyrisk vigør; det er på den ene side et overskudd og en strøm av blomstrende kjødelighet i bildenes og drømmenes verden; på den annen side en intensivering av de dyriske funksjoner gjennom det høynede livets bilder og drømmer; en høynelse av og stimulans til livsfølelsen” (*KGW* VII 14 [117])

Den poetologiske summen av dette blir at verdsettelse av litterær stil *qua* estetisk verdsettelse er grunnleggende instinktivt og kjødelig, baserer seg på tegn til vitalitet i vår egen art, og i siste instans på hva vi *jenseits von Gut und Böse* finner seksuelt attraktivt. ”Vitalitet” i nietzscheansk forstand betyr vel å merke ikke først og fremst det schopenhauerske vilje til liv, men utbredelse og selvforøkelse. Nietzsches generelle innvending mot Schopenhauer og Darwin er grunnleggende den samme: Livet vil mer enn bare overlevelse, selvoppholdelse er bare minimumsuttrykket (jvf. f.eks. *JGB*, 13). Her bommer imidlertid Nietzsche i sin kritikk av darwinismen, ved at han argumenterer som om evolusjonsteorien bare omhandler *naturlig* seleksjon – altså overlevelse – men overser eller vet ikke at den andre halvdel av teorien

vedrører *seksuell* seleksjon. Seksuell seleksjon, første gang utlagt i Darwins *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871), er det utvelgelsesprinsippet som selekterer frem slike vakre og upraktiske ting som påfuglens hale, hjortens overdimensjonerte gevir, og andre sekundære kjønnskarakteristika – ikke fordi det på noen som helst måte høyer individets sjanse for overlevelse, men fordi det oppfattes som seksuelt attraktivt, og på den måten vil selekteres for i populasjonen. Mens det darwinistisk utlagt ligger en estetisk smaksdom bak enhver seksuell seleksjon i naturen, er impulsen til å felle estetiske smaksdommer, nietzscheansk utlagt, grunnleggende den samme i kunsten som på kjønnsmarkedet. Heller enn å duperes av Nietzsches lite treffende kritikk av Darwin kan man derfor bruke evolusjonsteori til å tenke stødig om Nietzsches estetikk, og *naturalisere* den. (Med naturalisert filosofi forstår jeg det her slik det menes i angloamerikansk, analytisk filosofi; som filosofi som enten er orientert i eller er i samsvar med status i annen forskning. Er en filosofisk påstand i uoverensstemmelse med forskningsresultater regnes dette da som et motargument mot påstanden.) Når Nietzsche setter mennesket som skjønnhetens prototyp koker skjønnhet ned til indikatorer på evolusjonær *fitness*, og et vellykket kunstverk eller en velskapt tekst blir basale tegn til den formentlig skapendes attraktive kvaliteter. Gitt antagelsen at estetiske preferanser er selektert frem som resultat av makevalg, vil det kunne forventes at en estetisk smak som foretrekker tegn til sunnhet og styrke som det vakreste vil ha blitt selektert frem, da det vil ha vist seg mest adaptivt i fortiden. I et epigram i *Menschliches, Allzumenschliches II* (1.174) har Nietzsche en utlegning av hva kunst er som tilsvarer det biologier i dag vil kunne kalle en menneskets utvidede fenotype. (En utvidet fenotype er eksempelvis hvordan hannfugler av visse arter for å tiltrekke seg en make bygger overdådig utsmykkede reir som bare er til å vises frem, og som aldri blir benyttet.²⁰):

Kunstens primære oppgave er å forskjønne *livet*, å gjøre *oss* mer tålelige: med denne oppgaven i sikte holder den oss i tøyle, skaper omgangsformer, pålegger den uoppdragne regler for anstendighet, renslighet og høflighet, og for når å tale og når å tie. Dernest skal kunsten *skjule* og *omfortolke* alt heslig, det smertefulle, skrekkelige, ekle, som tross alle anstrengelser stadig bryter frem til overflaten i menneskets natur. (MA II 1.174)

En eksellering innenfor selvpåførte stilistiske begrensninger som for eksempel versemål kan kalles et litterært eksempel på det som i nyere evolusjonsteori kalles ”handikappprinsippet”²¹, altså en demonstrasjon av overskudd gjennom ostentativ ødsling med ressurser. De klassiske

²⁰ se Richard Dawkins, *The Extended Phenotype*, Oxford University Press, 1982

²¹ se Amotz Zahavi, *The handicap Principle: a missing piece of Darwin's puzzle*, Oxford University Press, 1997

dikterne viste at de hadde ressurser nok til å påføre seg selv begrensende språklige handikapp, slik også renessansearistokraten i sin kurtise av makthaverne søkte å gi inntrykk av å besitte et særlig stort potensial under den beherskede overflaten, gjennom demonstrativ utøvelse av *sprezzatura* i Baldassare Castigliones termer, eller ”tre fjerdedels kraft” i Nietzsches (*MA II*, 1.107). Langs disse linjene er Nietzsches poetikk naturalisert mot hans vilje eller vitende, ved at den backes opp av naturvitenskapelig teori som han selv argumenterer mot på feil grunnlag.

Viljen til stil

I forbund med og i forlengelse av vitalismen er *vilje* et tema som mye av Nietzsches refleksjon koker ned til. Dette er imidlertid et alt annet enn liketil begrep hos ham. At ”subjektet” ikke bare tenkes å *være*, men gjennom sin ”vilje” og sine ”motiver” også tenkes å kunne *bevirke*, er i følge Nietzsche en fiksjon på linje med forestillingen om ”ting”. For det finnes i følge Nietzsche ingen mentale årsaker: Vi vil bare det nødvendige, det vi ikke kan endre. Å si ”jeg vil” er som å si ”jeg vil at solen skal skinne” når sola skinner (*M*, 24), hvilket ikke betyr at vi ikke har noen vilje, bare at den skal være egentlig bevirkende. I dette bildet vil det vi kaller ”vilje” bare betegne et *resultat* – ”en type individuell reaksjon som følger nødvendig av en mengde dels motsigende og dels samstemmige tillokkelser” (*A*, 14). Dette må forstås i forbindelse med Nietzsches syn at bevisstheten ikke er noe dypt personlig og individuelt slik det gjerne tenkes, men tvert imot noe overfladisk og overindividuelt. I bunnen er alle våre tanker og handlinger unike, personlige, individuelle, men de tankene som entrer bevisstheten er de grunneste og mest allmenne og gjennomsnittlige. Vi kunne, hevder Nietzsche, ”tenkt”, ”villet” og ”handlet” akkurat som vi gjør uten at noe av dette hadde behøvd å bli oss *bevisst* (*FW*, 354). Bevisstheten tilhører ikke menneskets eksistens som individ, men er å forstås som ”artens ånd,” som tilhørende kollektivet – flokkdyret i menneskets natur. Ethvert forsøk fra individet på å forstå *seg selv* bringer bare frem det alminnelige og ikkeindividuelle. At noe blir bevisst betyr at det blir forenklet, overfladisk, generelt. Vi ”vet” og ”forstår” bare så mye som det er nyttig for menneskeslekten å vite og forstå (*FW*, 354). I denne sammenheng er kapitlet ’*Die vier grossen Irrthümer*’ i *Götzen-Dämmerung* særlig interessant og problematisk. De fire store villfarelsene tittelen sikter til er henholdsvis å forveksle årsak med virkning, videre troen på falske årsaksforhold, på imaginære årsaker, og endelig: Fri vilje. Nietzsche argumenterer her for at det som vanligvis betraktes som mentale årsaker snarere er en forveksling av årsak og virkning: Vi betrakter feilaktig våre egne viljesakter som forårsakende, at antar at våre motiver ligger kausalt til grunn for våre handlinger. Dette er imidlertid bare en illusjon, en feilslutning, en særlig

seiglivet overtro. Vilje, motiver og bevissthet er ikke forårsakende for våre handlinger, det beviste subjektet forårsaker ikke handling; jeget verken tenker, vil eller bevirker. At hendelser er handlinger og at handlinger følger av vilje er bare gammel overtro og folkepsykologi. Gitt sin karakter *må* et menneske gjøre visse handlinger og vil instinktivt unngå andre. Den vellykkedes dygd er en *effekt* av hans vellykkethet. Man belønnes ikke med godhet av å være dygdig; dygden *springer ut av* godhet. Omvendt leder ikke lastfullhet til sletthet: Lastfullhet er en *effekt*, en *virkning* av sletthet.

Ett velutviklet menneske, en 'lykkelig', må gjøre visse handlinger og skyr instinktivt andre, han anvender den ordning som han fysiologisk fremstiller, i sine omgang med mennesker og ting. På formel: hans dygd er en følge av hans lykke. (*GD, die vier grosse Irrthümer*, 2)

Enhver feil springer ut av en degenerasjon av instinktene, slik Nietzsche ser det. Den gode handler godt *instinktivt*, og kan ikke annet. Forestillingen om fri vilje er bare et teologisk triks som har blitt lansert for å gjøre mennesket ansvarlige for sine handlinger, og dermed straffbare. Imidlertid er ingen ansvarlige for hva mennesket er; verken Gud, samfunnet eller mennesket selv – man er den man er med nødvendighet. Hva følger så av dette? ”Det finnes ingen mentale årsaker! Hele den angivelige empiri for dette går til helvete! *Det* er det som følger!” (*GD, Die vier grossen Irrthümer*, 3)

Disse mildt sagt kontraintuitive synspunktene kan være noe av det vanskeligste å få til å gå opp hos Nietzsche. Når han beskriver viljen nærmest som et epifenomen som så å si forholder seg til handlingene slik eksos forholder seg til en motors operasjoner, blir spørsmålet hvordan dette synet kan være kompatibelt med andre og helt sentrale temaer i hans tenkning. Underminerer ikke dette påstandene om viktigheten (og i det hele tatt *muligheten*) av selvovertvinning, av utøvelsen hardhet mot seg selv, av tukt og dannelsen – alt dette som krever oppbud av vilje i ordets alminnelige forstand? Hva gjør dette med appellen til å skape seg selv, å ”gi sin karakter stil” (*FW*, 290) og ”å bli den man er” (*FW*, 270)? Én ting er å påstå at det ikke gis noen vilje forut for eller under eller bak de enkelte viljeshandlingene, at viljen bestandig er intensjonell, at å ville nødvendigvis er å ville *noe*. Noe helt annet er det å hevde at viljeshandlingene egentlig ikke bevirker i det hele tatt. Da blir man så å si stående der som Luther ”og kan ikke annet”. Ved å ekskludere viljen som bevirkende kraft og hevde at motiver bare er eterrasjonaliseringer, blir bildet som tegner seg uvegerlig det av en endeløs rekke jernbanevogner uten lokomotiv.

Den intrikate betydning viljen har i Nietzsches tenkning kan forsøksvis utlegges slik: På den ene side gis det ingen vilje *an sich* forut for de enkelte viljesakter, og det gis definitivt ingen "fri vilje" slik det vanligvis debatteres. På den annen side er man den man er med nødvendighet; man kan ikke forvente annet enn at styrke skal manifestere seg som styrke, og svakhet som svakhet. Ens kvantum av vilje, eller styrke om man vil, er slik en fatalitet gitt ens tilbøyeligheter. På den tredje side kan man likevel høyne det kvantum av vilje som man er, man kan ruste seg, herde seg, og ved disiplin og selvtukt, de rette idealer og de rette vaner erverve en annen natur gjennom en "automatisme av instinktene"(A,57). Det er denne forbedring av mennesket store deler av Nietzsches tekster er en oppfordring til: å gjøre seg bedre, god for mer, mer verdt. Men om man virkelig følger denne oppfordringen, hvorvidt man utøver hardhet heller enn toleranse mot sin egen person, hvorvidt man velger anstrengelse fremfor komfort, hvorvidt man *gidder*, avhenger like fullt av ens tilbøyeligheter, og er slik sett langt på vei en fatalitet.

Både Robert C. Solomon²² og Alexander Nehamas²³ behandler dette komplekset i sine innflytelsesrike bøker, men der Solomons fremstilling er fordreid ved at Nietzsche gjøres til for mye av en aristoteliker, unngår Nehamas dette, med sin forståelse av at "å bli den man er" ikke enkelt må forstås som en type aristotelisk aktualisering av potensial. Det handler ikke om å avdekke noe allerede foreliggende, men mer radikalt om å *skape* seg selv.²⁴ Karakter er skjebne, men ens karakter er ikke simpelthen noe allerede gitt, et potensial som kan aktualiseres eller ikke. Gjennom å utøve en vedvarende hardhet mot seg selv aktualiserer man ikke bare et latent, allerede foreliggende potensial, men *maksimerer* det, og ens vitalitet og selvdisiplin utgjør slik den "vilje til makt" som man *er*. Det imidlertid like grunnleggende som stadig ubesvarte spørsmålet er hvor dypt man kan velge hvem man er, hvor langt man kan strekke regressen før valget slutter og fataliteten begynner. På den ene side har man erfaringen av å kunne velge, på den andre side er valget i en viss forstand allerede gjort, man står ikke fritt til velge det ene eller andre; man har sine svakheter, og det står en ikke fullstendig fritt å velge å være kraftfull eller intens eller modig om man ikke er det. Man kan forbedre sin person, velge å styrke seg gjennom hardhet, men hvorvidt og i hvilken utstrekning man faktisk gjør dette, er i en eller annen grad en fatalitet gitt ens disposisjoner. I mine øyne representerer dette en prekær filosofisk *Catch 22* uten åpenbar utvei. Robert

²² Solomon, *Living with Nietzsche*, Oxford University Press, 2003

²³ Alexander Nehamas, *Nietzsche, Life as Literature*, Harvard University Press, 2002

²⁴ Nehamas, *Nietzsche, Life as Literature*, kap. VI, 'how One Becomes What One Is'

Solomon er inne på problemstillingen i sin *Living with Nietzsche*, men kommer ikke frem til noe svar, og kapitulerer til slutt ved å avfeie spørsmålet og hevde at det i grunnen aldri har opptatt ham noe særlig. Ham om det, meg opptar det veldig.

I Nietzsches tenking gis det en nær forbindelse mellom stil og vilje. Det er i den stadige aksentueringen av viljens betydning at poetikken har et av sine viktigste forankringspunkter i hans øvrige filosofi, og forbindelsen stil–vilje er også en av de bærende hengslene som denne studien svinger på. Idealet om en opprettholdelse av de mest ekstreme motsetninger som konsentreres og gis utløp i et valgt punkt, er et like dygdsetisk som stilistisk ideal. Denne konsentrasjonen muliggjøres gjennom overholdelse av selvvalgte forbud og påbud, gjennom etterlevelse av et valgt regime og en kontinuerlig tvingen i form, og med de rette idealer holdt frem for seg. Den hardhet som det stadig oppfordres til kan utlegges som den selvdisiplin som skal til for å bende driftene i valgte retning, så man kan anvende dem til et valgt formål heller enn å måtte underkue dem eller la dem spille fritt og uproduktivt. Hardhet må derfor forstås både som en stilistisk kvalitet og som stilens forutsetning i det hele tatt. Korrespondansen mellom Nietzsches klassisistiske stilideal og budet om å utøve hardhet mot seg selv, forstått som kustus, selvkontroll, disiplin, samles tydelig i stadig repeterte og varierte rytter og hest-metaforer, hvor det bærende bildet er det av en fyrig fullblodshest under den største mulige kontroll (f.eks. *WM*, 870/ *KGW* VII 25 [348]). Den gode stilist er den som *holder seg i tøyle*, og ikke tillater seg å flyte ut i noen løssluppen *laisser-aller*. Dette i likhet med klassiske litterære forbilder som kjennetegnes, som tidligere nevnt, av ”tukt, samlethet, karakter, bestandighet i hensikt, overskuelighet, enkelhet, holdning i gang og mine” (*MA I*, 113). Det klassisistiske stilidealet har sin naturlige forlengelse i den moralfilosofiske herre/slave-metaforikken, med vektleggingen av tvang og bundethet fremfor fri utfoldelse. Parallelt med ”slaveoppstanden i moralen” kan romantikk – forstått som transhistorisk innstilling og skrivemåte – sies å representere en slaveoppstand i poetikken. Den slavemoralske forståelse av det moralsk gode som medlidenhet og altruisme er et valg for de som ikke innehar den nødvendige styrke til å tøyle seg selv, ”som ikke kjenner moralitet som vedvarende selvovervinnelse og ’selvoverkommelse’ i store og små ting” (*MA II*, 2.45). Et vesentlig poeng som knapt kan understrekes nok er at Nietzsche *ikke* forkynner barbari og utøylet driftsutfoldelse, slik så mange overfladiske lesninger av ham utlegger det som. Nietzsches moralfilosofi vektlegger tvert imot viktigheten av å tøyle affektene og driftene (jvf. *MA II*, 2.45 og 2.65). Det er interessant å registrere at den før-freudianske Nietzsche har et klart begrep om driftssublimering som motor i skapende virke. I kommentarlitteraturen er dette, så

vidt jeg kan se, først observert av Walter Kaufmann i hans *Nietzsche – Philosopher, Psychologist, Antichrist* av 1950²⁵. Kaufmanns bok var i all hovedsak den som rehabiliterte Nietzsche for et engelskspråklig publikum, etter all den beklagelige politiske falskmynt som frem til da hadde blitt slått på hans verker. Kaufmann påpeker også samme sted den klassiske arv Nietzsche trekker veksler på; at når han aksentuerer selvovervinnelse og selvbeherskelse, hvilket er særlig fremtredene i *Morgenröte*, er det det platonske begrepet *sophrosyne* (hvilket med ikke for stor urett kan oversettes som 'måtehold') som er virksomt.

Et epigram i *Morgenröte* er talende her: "Man kan forvalte sine drifter som en gartner, og, noe som få vet, dyrke spirene til raseri, medlidenhet, grubling og forfengeligheit så fruktbart og nyttebringende som et vakkert tre på et espalier" (*M*, 560). Og i epigrammet med tittelen 'Ueberwindung der Leidenschaften': "Det mennesket som har overvunnet sine lidenskaper, har tatt i besittelse den mest fruktbare grobunn: lik en kolonist, som har blitt herre over skoger og sumper." (*WS*, 53). I notatet *KGW VII 14 [117]* heter det at sølibati kan være en del av "kunstnerens økonomi", og at kunstnere av Rafaels format ikke er mulig uten "en viss overoppheting av det seksuelle systemet". Se også tredje avhandling i *Zur Genealogie der Moral* viet betydningen av asketiske idealer. Når Nietzsche på denne måten oppfordrer til bevisst driftssublimering gjennom seksuell avholdenhet, er ikke dette grunnet i noen forakt for kjønnslivet, men er ment som en praktisk forordning for skapende virke, og helt og holdent *im aussermoralischen Sinne*.

Å etterleve en "herremoral" betyr fremfor alt å være herre over *seg selv*, hvilket ikke er noe lite krav å stille, og ikke et som Nietzsche finner det rimelig å stille *Jedermann*. Det er betraktninger over viljestyrke og -svakhet som ligger til grunn for det gjentatte budet om å både kunne befale og adlyde seg selv, noe som kan høres i overkant militaristisk ut, men som nå en gang er det man gjør når man både beslutter seg for noe og holder seg til sitt forsett. De "frie ånder" i Nietzsches bilde er langt på vei de som kan utholde mest mulig bundethet – som har vilje til å utholde motvilje, til å gjøre det de vet er det rette selv om de ikke har lyst. Den som er herre over seg selv er slik Nietzsche ser det det mer *frie* menneske – for i dette bildet er den fri som har vilje nok til å tvinge seg selv, jo sterkere tvang desto friere.

I Nietzsches tekster er "fri vilje" mer et dygdsetisk spørsmål om karakter enn det er et ontologisk spørsmål om væren; "fri vilje" er ikke noe man uavvendelig har eller ikke har, men noe som hardt tilkjempet kan erverves. I *Jenseits von Gut und Böse* (21) skriver han at "Den 'ufrie vilje' er mytologi; i det virkelige liv er det bare et spørsmål om sterke og svake viljer".

²⁵ Walter Kaufmann, *Nietzsche – Philosopher, psychologist, Antichrist*, Meridian Books, New York, s.182 ff.

”Fri vilje” i nietzscheansk forstand betyr å inneha den styrke eller disiplin som skal til for å kunne styre seg slik man ønsker, og den som bare utstår å leve utvungent og utflytende er alt annet enn fri. Nietzsche understreker imidlertid at denne selvdisciplinen og selvovervinnelsen som han vier så mye oppmerksomhet i sine tekster ikke er et mål i seg selv, men bare et middel til noe annet. Betraktes den ikke som det, vil ”allslags ugress og djevlesk nonsense vokse opp i denne fruktbare jorden, og snart har man større forvirring om rang enn noen gang tidligere” (*MA II*, 2.53). I Zarathustra utlegges det å være skapende som å henge sin egen vilje som en lov over seg, ”å være en dommer over deg selv, og hevne din egen lov” (*Za*, ’*vom Wege des Schaffenden*’). Å ikke behøve å flyte ut i grenseløs frihet, men å kunne utfolde seg innenfor på forhånd definerte rammer, som metrum eller annet, vil i andre ord si å holde seg til planen, å følge sine intensjoner. En slik oppvisning i karakterstyrke kontrasteres gjerne med det å vise *toleranse* mot seg selv (f.eks. i *GD*, IX, 18). Ens vitale kvantum av kraft kommer ikke forut for det uttrykk det får, et poeng som blir tydeligere hvis vilje settes som *disiplin*: Det gis ingen disiplin forut for et materiale å disiplinere. Disiplin er slik en fellesnevner for både personlig virtù og litterær stil.

Stilløshet som *akrasia*

Med sin opptatthet av vilje skriver Nietzsche seg inn i den interessante klassiske filosofiske tenkningen om *akrasia* – viljessvakhet –, en diskusjon og en term man må kunne anta at den klassiske filologen kjente til, men valgte å ikke bruke. *Akasia* – den manglende evne til å handle på grunnlag av ens foretrukne vurdering – er noe som har opptatt filosofer siden Sokrates’ dager: Hvorfor man handler mot bedre vitende, hva som gjør at man bevisst velger det ufordelaktige, at man så ofte faller for fristelsen til noe som man vet gir dårlig eller liten gevinst, eller er bent frem ødeleggende.

Stil slik det utlegges av Nietzsche er noe som krever et oppbud av viljestyrke, det er både en øvelse i og en manifestasjon av disiplin. Den rette skrivemåte er kontrollert, hard og behersket, den er en som følger planen og holder seg innenfor de valgte grenser. Motsatt synes stil- og formløshet å være noe man *henfaller* til, av svakhet, dovenskap eller annen type karakterbrist. Et etterlatt notat av 1888 er talende:

En mengde og dårlig integrerte drifter og en mangel på system dem imellom resulterer i en ’svak vilje’; koordinasjon dem imellom under én enkelts herredømme resulterer i en ’sterk vilje’: i det første tilfellet er det en pendling og en mangel på tyngdepunkt; i det andre klarhetens og retningens presisjon. (*WM*, 46/ *KGW VIII* 14 [219])

I motsetning til Aristoteles, som tilbakefører akrasia til sviktende rasjonalitet og en konflikt mellom fornuft og følelser, gir Nietzsche altså et *stilistisk* bud på akrasia-problemet.

Symptomer på akratisk karakterbrist er vesentlig de samme som Nietzsche gjenkjenner som dårlig stil eller ingen stil i det hele tatt: en mangel på skjerpene kraft; sløvhets og kraftløshet; videre slappe former, utflytende konturer, og slaskete overflødigheit som ikke springer ut av rikdom og overskudd men av ettergiven, daff giddalaushet. Akrasia er kort sagt den manglende opprettholdelse av standarder Nietzsche beklager i "romantiske" skrivemåter.

Akrasia er den manglende evne til å drive sitt forsett igjennom, og kan springe ut av en sviktende gjennomføringskraft, eller av manglende styrke til å samkjøre krefter som dermed spilles fritt og uproduktivt i alle retninger. Ett utslag av akrasia (som vel mange vil kjenne seg selv igjen i) er den manglende motstandsdyktighet mot fristelser. At det er nettopp dette Nietzsche betrakter som viljessvakhet i det hele tatt, fremgår av *Götzen-Dämmerung*, '*Moral als Widernatur*' 2: "viljessvakhet, nærmere bestemt, det å ikke kunne motstå å reagere på en fristelse, er selv bare en annen form for degenerasjon."

Hvis dårlig stil er uttrykk for akrasia, kan en dårlig stil sies å være en man ikke klarer å motstå fristelsen til, en man hengir seg til som en last. Det rimer med Nietzsches bilde av en hard og enkel stil som er stramt beskåret for overflødige forsiringer. Å klare å motstå fristelsen til å skrive blomstrende og svulmende og til å kaste om seg med eksotisk terminologi vil i tråd med Nietzsches syn være et uttrykk for selvbeherskelse og sann dannelselse. I epigrammet '*Nöthigste Gymnastik*' heter det at "gjennom en mangel på selvbeherskelse i det små smuldrer vår dugelighet til det i det store bort. Hver dag er dårlig benyttet og en fare for den neste hvor man ikke har nektet seg en liten ting minst en gang: denne gymnastikken er uunnværlig hvis man vil bevare gleden over å være sin egen herre" (*MA II*, 2.305). I så måte er dårlig stil en å hardt tilkjempet *avstå* fra, og Nietzsches poetikk gis slik en forbindelse med hans syn på asketisme, som særlig utlegges i tredje del av *Zur Genealogie der Moral* ('*was bedeuten asketische Ideale?*'). Oppfordringen til å oppøve selvbeherskelse gjennom hver dag å nekte seg selv å hengi seg til en av ens uvaner kan forstås som en daglig øvelse i kunsten å skrive bedre. Den opprinnelige betydning av det greske *askésis* som 'øvelse' eller 'trening' spiller med. Dette er også en faktor i den tidlige, dannelsespolitiske *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, hvor Nietzsche tar til orde for at en av den formale dannelsens viktigste oppgaver er å oppdra til "alvorlige og ubønnhørlige språklige vaner" (*ZB*, 42). Jevnfør også den sene *Götzen-Dämmerung*, hvor "åndelighetens første forskole" forklares som det å lære å ikke *måtte* reagere på en fristelse eller en impuls, hvilket er "dårlig smak, og uforneamt par excellence" (*VIII:6*), og videre også påstanden i *Ecce*

homo om en av grunnene til at jeget skriver så gode bøker: ”han smaker på fristelsene som kommer, men går ikke i møte med dem”.

Forbindelsen mellom akrasia og stilløshet kan settes på formel slik: På den ene side kan en slapp, utflytende og udisiplinert skrivemåte karakteriseres som akratisk, på den annen side bunner viljessvakhet i en manglende stilgiving av ens tilbøyeligheter og tilskyndelser. Det er imidlertid viktig stadig å huske at selv om man forstår stil som tegn til ”viljestyrke” i ordets alminnelige forstand, finnes det i følge Nietzsche ikke noen egentlig vilje, og følgelig heller ingen sterk eller svak vilje. ”Svak vilje” springer ut av en manglende integrering av ens tilbøyeligheter i et hele, ”integrering” her forstått som innskrivelse av tilbøyelighetene i en rangorden, en arrangering av ens disposisjoner under én disposisjons herredømme. Dette munner ut i Nietzsches bud om *å gi sin karakter stil*, og med det er vi på vei inn i neste kapittel, om poetologi og antropologi.

5. Poetologi og antropologi

”Diess wird die Lehre vom besten Stile sein: er entspricht dem guten Menschen”

Et stadig interessesentrum i Nietzsches tekster er *der Typus ”Mensch”*, og dennes natur, liv og muligheter – hva nietzscheforskeren Richard Schacht treffende kaller hans filosofiske antropologi.²⁶ Som Schacht påpeker forfølger Nietzsche ofte sine resonnementer akkurat så langt at de belyser dette interessesenteret, før han slipper dem og begynner på et nytt.²⁷ Nietzsche er kanskje pessimist, men han er ingen misantrop, og i sin filosofiske antropologi er han utpreget idealistisk – ikke i den engere filosofiske forstand av ”idealisme” naturligvis, men i den dagligdagse, i betydningen å ha høye idealer på menneskets vegne. En vesentlig motivasjon i Nietzsches tekster er det han kaller *høynelsen av typen menneske*, og dette gir hans verk et påtagelig preg av å være holdningskampanje. I det hele tatt dreier store deler av Nietzsches tekstkorpus seg om å tegne idealer av mennesket og holde disse frem for leseren, og tekstene hans er gjennomløpt av et ønske om å *forbedre* mennesket – i en nietzscheansk, dygdsetisk forstand av ”forbedre”. Når han i *GD* raljerer over ”menneskehetens forbedrere” er det over en type ”slavemoralsk” forbedring, en gjøren *god* i betydningen mild, harmløs, altruistisk. I Nietzsches øyne betyr denne typen forbedring snarere å temme og underkue, slik dyr ”forbedres” gjennom dressur.

Om Nietzsche enn er svoren ateist, og betrakter det som sitt mandat å omstyrte guder og avguder, synes hans tegning av idealmennesket å ha tatt sterkt farge av antikkens helte- og gudedyrkelse. Olympens guder har i våre moderne øyne overraskende menneskelige trekk; de var sensuelle og fyrige og kunne føre utsvevende liv, de hadde svakheter og laster, og de intervenerte stadig i menneskenes gjøren og laden. Slik antikkens gudetilbedelse mer hadde preg av å tilbe en høyere potensering av mennesker i alminnelighet, enn av noen uhåndgripelig og uklanderlig allmakt, er Nietzsches overmenneskeideal en tegning av det han betrakter som det beste i de beste. For Nietzsche ligger menneskehetens endemål i de høyeste enkeltindivider, snarere enn i dens historiske ende eller i at flest mulig gjør det best mulig. Det er dette som ligger til grunn bak erklæringen av at problemet han reiser ikke er hva som skal avløse mennesket i skapningenes rekkefølge, ”men hvilken type menneske man skal *fremdyrke, ville*, som den mer høyverdige, mer livsverdige, mer fremtidssikre” (A, 3), samt Zarathustras forkynnelse av overmennesket som jordens mening (Za, V3). Å på denne måten

²⁶ Richard Schacht, *Nietzsche*, Routledge, London, 1985. Kap. V, ‘Man and Men’

²⁷ Schacht, *Nietzsche*, s. 267

være ”en veiviser for fremtiden” er noe Nietzsche (i *MA II*, 1.99) hevder ikke bare er hans egen oppgave i særdeleshets, men dikteres i alminnelighet. Denne veivisningen skal ta form av at dikteren fremviser hvordan den forbilledlige *schöne grosse Seele* kan springe ut av dagens verden og virkelighet, heller enn som en politisk visjonær å dikte opp utopiske, fremtidige samfunnsordener som formentlig skal være en bedre grobunn.

Spørsmålet i vår sammenheng blir hvordan Nietzsches antropologiske refleksjoner svarer til hans poetologiske, hva som blir de antropologiske implikasjonene av hans betraktninger over litterær stil, og hvordan stilidealet relaterer seg til hans menneskeideal.

Det antropologiske stilidealet

Nietzsches menneskeideal inneholder et klart stilistisk vurderingsmoment. Den høyere typen menneske, det mennesket som skal kunne tjene som *exemplum*, er stadig stilistisk begrunnet og utlagt. Om Napoleon, for eksempel, heter det at han som den fullkomment gjennomtenkte utarbeidelse av én drift tilhører ”den antikke menneskehet, hvis kjennetegn – den enkle oppbygning og oppfinnsomme utvikling av ett tema eller noen få temaer – lett kan gjenkjennes i ham” (*M*, 245). Om Goethe heter det at han etterstrebet ”totalitet; han bekjempet adskillelsen av fornuft, sanselighet, følsomhet, vilje [...], han disiplinerte seg til helhet, han *skapte seg selv*” (*GD*, ’*Streifzüge*’, 49). Den høyere typen menneske er for Nietzsche den som oppfyller et antropologisk stilideal, og dette stilidealet er langt på vei sammenfallende med det litterære. Det er påfallende hvordan termer hentet fra menneskeskildring ofte anvendes metaforisk som en poetologisk inventarliste over den tekstlige stilens ideelle kvaliteter. Dette er et sentralt trekk ved den måten Nietzsche lar sin poetikk komme til orde på: de måtene han snakker om den rette menneskelige stil på, er gjerne den samme som betegner den rette tekstlige stil, det er påfallende likhetstrekk mellom de menneskelige kvaliteter Nietzsche setter høyest og de poetologiske idealer han forfekter, det er vesentlig de samme kvaliteter som han hevder bør etterstrebes i utmeislingen av en tekst som av en person. Nietzsche gir så å si uttrykk for samme smak i mennesker som i diktning, og menneskeidealet han tegner kan derfor leses som maskerte poetologiske påstander. Ved å lese Nietzsche med blick for hvilke menneskelige kvaliteter han setter som de viktigste kommer man derfor ad metaforisk vei til en fyldigere beskrivelse av en nietzscheansk poetikk enn den som er eksplisitt i tekstene.

I karakterdannelse som i skrivning er først og fremst *enkelhet* den viktigste stilistiske rettesnor. I *Morgenröte* (267) heter det at ”en edel karakter skiller seg fra en gemen gjennom *ikke å besitte* et antall vaner og synspunkter: han har tilfeldigvis ikke arvet dem”. Dette står i

forbindelse med den poetologiske påstanden i *Menschliches II* (1.117) at ”En overlesset og broket stil [...] er en følge av en forarming av den organiserende kraft”. Denne forbindelsen mellom poetologi og antropologi gis sitt vel klareste uttrykk i epigrammet kalt ’*eins ist noth*’, i oppfordringen til å gi sin karakter stil:

Å gi sin karakter stil – en stor og vanskelig kunst! Den utøves av den som overskuer hele sin naturs styrker og svakheter, og som innordner disse i en kunstnerisk plan, til de begge fremstår som kunst og fornuft, og selv svakhet behager øyet. Her er en stor mengde annet natur lagt til; der er et stykke første natur trukket fra: - begge gjennom lang tids øvelse og daglig arbeid. [...] (FW, 290)

Eins ist noth-epigrammet er besnærende, og har vekket kommentatorenes interesse bokstavlig talt fra første stund (Georg Brandes parafraserer det i *Aristokratisk radikalisme*). Imidlertid begår mange (som Brandes) den feilen å ikke lese epigrammet nøye nok, og å se dets første delsetning (å gi sin karakter stil) som fortsettelse av tittelen (”ett er nødvendig”). Det er imidlertid ikke det å gi sin karakter stil epigrammet påstår er nødvendig, men det å oppnå tilfredshet med seg selv:

”[...] For ett er nødvendig: at mennesket oppnår tilfredshet med seg selv – om det så er gjennom den ene eller andre diktning eller kunst: bare da blir mennesket overhodet utholdelig å skue.” (FW, 290)

Å gi sin karakter stil, å skape seg selv som et kunstverk, er løsningen for de få, for de sterke, de som underkaster seg sine egne lover gjennom disiplinert utøvelse av hardhet mot seg selv. For den som av karaktersvakhet skyr stilistisk tvang gis den en annen løsning, nemlig å fortolke seg selv som ”fri natur” – som ”vill, vilkårlig, fantastisk, uordentlig, overraskende”. Distinksjonen mellom disse to måter å oppnå det nødvendige, altså tilfredshet med seg selv, svarer til de to poetologiske grunninnstillinger Nietzsche trekker opp, mellom klassisisme og romantikk, ”slik disse begge alltid finnes” (MA II, 1.217). Å gi sin karakter stil er forbeholdt klassisisten, den sterke som kan være hard mot seg selv, som holder seg i tøyle og underkaster seg strenge lover som han velger seg som sine egne. Dette beskrives i *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* metaforisk som å lære å gå på nytt. Romantikeren med sine oversvømmende følelser er derimot den svakere karakter som avskyr stilens lenker og heller fortolker seg selv som fri, utflytende natur. Hvorvidt noen eller en selv er mest den ene eller den andre type – det gir vel best mening å forestille seg et kontinuum mellom to poler – vil, som tidligere påpekt, i noen grad være en fatalitet. Man har et ansvar for utviklingen av seg selv, for å ”bli den man er,” samtidig som utfallet i en viss forstand uvegerlig vil være gitt i og med ens tilbøyeligheter. Man skaper ikke seg selv *ex nihilo* i absolutt ontologisk frihet men er alltid allerede ”gitt” i sin natur, man har visse disposisjoner og anlegg, og det er på bakgrunn

av dette man kan ”bli den man er” i Nietzsches ord. I denne forstand *forutsetter* kultiveringen av selvet (”å bli”) fatalismen (”den man er”). Nietzsche oppfordrer til å tukte seg selv og utøve hardhet mot ens egen person, men hvorvidt man følger oppfordringen er langt på vei en fatalitet. Å utstå motvilje og velge det ubehagelige krever hva Robert Solomon kaller ”metatalenter”, som viljestyrke, selvdisiplin, utholdenhet. I Harry Frankfurts termer (fra hans innflytelsesrike essay *Freedom of the Will and the Concept of a Person*²⁸) krever det at man handler ut fra høyere ordens motiver (ens idealer og langsiktige mål) til fortrenkning for lavere ordens motiver (typisk fristelser som vil være skadelige på sikt). Det rette valget, det valget som forbedrer ens stil, er ofte det mer ubehagelige og anstrengende, og forutsetter slike nietzscheanske kvaliteter som styrke, kustus, hardhet mot en selv.

Å gi sin karakter stil betyr å arrangere ens tilbøyeligheter i en rangorden, å etterstrebe enkelhet ved å fremtvinge de sterkeste egenskaper, og å opprettholde de sterkeste spenninger i en selv heller enn å innta noen lunken aristotelisk middelvei mellom ekstremer. I *Der Antichrist* (57) beskrives det å oppnå ”en fullkommen automatisme av instinktene” som forutsetningen for alle slags mesterskap og ”enhver type fullkommenhet i livets kunst”. Dette korresponderer med et epigram i *Morgenröte* med den interessante tittelen ’*Verstellung als Pflicht*’: “[...] ut av den vedvarende øvelse i en forstilling oppstår til slutt natur: forstillingen hever seg selv til slutt, og organer og instinkter er de knapt forventede fruktene i hykleriets hage” (*M*, 248). Den annen natur som erverves ved denne instinktenes automatisme vil, i henhold til Nietzsches antiessensialistiske syn på selvets beskaffenhet, være like mye eller lite ”egentlig” som ethvert annet.

Et poeng jeg mener det er viktig å gripe i dette er det prosessuelle: For det første at det med oppfordringen til å gi sin karakter stil ikke menes å komme frem til et statisk, uforanderlig og tilendebrakt sluttprodukt, og for det andre at det ideelle mennesket Nietzsche er så opptatt av ikke bare er den som har oppnådd dette, men det mennesket for hvem det å gi sin karakter stil er det rette valg, det mennesket som ikke trenger å nøye seg med en romantisk fortolkning av seg selv som ”fri natur”. Å oppfordre til å gi sin karakter stil er å oppfordre til å være et slikt menneske for hvem dette er det rette valg. Som vist i forrige kapittel bygger Nietzsches menneskesyn på en areteisk etikk hvor den handlendes person er det viktigste, og hvor vekten er på dygd, på utmerkethet, på fremragende karakteregenskaper. Å gi sin karakter stil er et dygdsetisk bud, om noe er det.

²⁸ Harry Frankfurt, *Freedom of the Will and the Concept of a Person*, The Journal of Philosophy, # 1/1971

Som tidligere nevnt er synet på forbindelsen mellom verk og skaper et stadig tilbakevendende tema hos Nietzsche. Denne forbindelsen problematiseres imidlertid også på forskjellig vis. I *Zur Genealogie der Moral* (III, 4) står det at man ”gjør best i å adskille kunstneren fra hans verk, så man ikke tar ham like alvorlig som verket”. Dette peker mot at det innskrevne menneskets karakter i verket som Nietzsche er så opptatt av, først og fremst er en verkintern, estetisk effekt. Den biografiske kunstneren er mindre interessant, og er bare verkets foranledning – ”livmoren, jorden, iblant også møkka og gjødselen som det vokser i” (*GM*, III, 4). Nietzsches verk er gjennomløpt av en rekke forfatter- og kunstnerportretter, men i *Ecce homo* (’*Warum ich so weise bin*’ 7) bedyrer han at ”Jeg angriper aldri personer, – jeg betjener meg bare av personen som et sterkt forstørrelsesglass, som man kan gjøre en allmenn, men snikende og vanskelig begripelig fare synlig gjennom”. Dette samtidig som han i den utidsmessige betraktningen viet Schopenhauer skriver han at han ”anvender en filosof bare i den grad han kan stå som eksempel” (*SE*, 3), dette videre utlagt som et eksempel ved sitt liv og sin livsførsel, mer enn bare ved sin tekstproduksjon. Slik den handlende er viktigere enn handlingen er den skrivende viktigere enn det skrevne. I lys av dette gir Nietzsches famøse bruk av harske *ad hominem*-argumenter bedre mening: Når Nietzsche argumenterer *ad hominem* er det å ta mannen langt på vei også å ta ballen. I *FW* (V,2) skriver han at ”forutsatt at man er en person har man nødvendigvis også den personens filosofi”, og i *JGB*, 6: ”Gradvis har det blitt klart for meg hva enhver stor filosofi så langt har vært: nemlig sin opphavsmanns selvbekjennelse og en slags utilsiktet og uanmerket memoar.” Verket er et symptom til den skapendes karakter, og like viktig som en påstands innhold er spørsmålet om hva påstanden sier om den som fremsetter den. Dette er i konsekvens av hans personorienterte dygdsetikk, hvor hvem som utfører en handling er av større moralsk betydning enn handlingen selv, noe som gjelder så vel i kunsten som i filosofien: ”Man må gjette maleren, skal man forstå bildet” (*SE*, 3). I *Menschliches II* (1.172) beklager han at diktere ikke er hva de engang var, at de en gang kunne ”tjene som eksempler på verdigere mennesker: de utviste kvaliteter som selvkontroll, deres sjel var hinsides lidenskapene, de var dyretemmere, menneskeskapere, lærere for voksne, dannere, omdannere og omformere av livet.” Dette er mer enn han kan si om dagens diktere, og han antar at dette også ville vært et provoserende krav for disse, ”som ikke selv har blitt et vakkert dikt eller en vakker statue, men i høyden en tiltalende ruin”. Langs disse linjene gir Nietzsche stadig uttrykk for at han mener den rette stil er en som viser tilbake til et skrivende jeg som moralsk *exemplum*, altså en som demonstrerer hva det vil si å være en stor mann. Å sette seg eksemplariske forbilder for etterlevelse er vel den mest klassisistiske av alle gester, og i dette mer enn noe annet viser Nietzsche seg som en klassisist.

At han tenker litterær stil som et uttrykk for et menneske av rette slag, er noe som kommer distinkt til uttrykk i *Menschliches, Allzumenschliches II*, i aforismen kalt ”Læren om den beste stil”:

den lære at man bør finne uttrykket for den mest ønskelige menneskelige stemning, det vil si den som det er mest ønskelig at kommuniseres og overføres: stemningen til det åndelig livlige, klare og oppriktede mennesket, som har overvunnet lidenskapene. Dette er den lære at den finnes en beste stil: den som svarer til det gode mennesket. (*Menschliches, Allzumenschliches II*, ’*Der Wanderer und sein Schatten*’, 88)

”Det gode mennesket” som den rette stil viser tilbake til må selvsagt forstås som ”god” i den nietzscheanske forstand av ordet, som i besittelse av *virtù*. Meningen med enhver stil er, i følge Nietzsche, å meddele en tilstand, ”en indre spenning av patos gjennom tegn, medregnet disse tegnenes tempo [...] Enhver stil er god, som virkelig meddeler en indre tilstand.” (*EH*, ’*Warum ich so gute Bücher schreibe*’, 4). At den rette stil er den som viser tilbake til et menneske av rette slag er et sentralt moment i Nietzsches poetikk, og situert i hans tekster får utsagnet en dobbel funksjon. For det første gjør utsagnet hele hans filosofiske antropologi, med de stadige refleksjonene over og normative påstander om det ideelle mennesket, poetologisk svangert. For det andre bringes et meta-aspekt inn, ved at det utsigende ”jeget” som hevder denne påstanden på forskjellig vis selv fremstår som av en viss beskaffenhet.

Aristokratiet og den stores stil

Aristokrati, aristokrater og ”det aristokratiske” er stadig tilbakevendende motiver i Nietzsches forfatterskap, og er på forskjellig vis tilknyttet hans dygdsetiske moralfilosofi og hans klassisistiske stilideal hva både mennesker og tekster angår. En elitistisk, aristokratisk samfunnsklasse i Nietzsche fremstilling er en som utøver en stilgiving av seg selv som politisk kaste, med det som langt på vei er de samme virkemidler og retningslinjer som skribenten, i henhold til hans poetikk, skal anvende i utarbeidelsen av sin tekst. Ved sin disiplinerte etterlevelse av strenge, nedarvede formkrav, og vektleggelese av tradisjonsbevissthet fremfor tidsmessighet, kan Nietzsches aristokrater langt på vei leses som en politisk metafor for en klassisistisk innstilling til stil og skrivning. Et fellestrekk mellom det aristokratiske og det klassisistiske sinnelag, er vektleggingen av tradisjon og arvede goder, og skepsis mot alt som er nytt og trendy. I poetikken kommer dette til uttrykk som motstanden mot språklige nydannelser og ”en oppfunnet stil”, hvilket er ”en fornærmelse mot den utsøkte stil” (*MA II*, 2.120). Å foretrekke språklige nydannelser er i følge Nietzsche

”alltid et tegn på umodenhet eller fordervet smak” (*MA II*, 2.127 ’*Mot språkfornyerne*’). Det ligger en appell til konvensjon i dette, hvilket i *MA II* 2.122 utlegges som ”de erobrede kunstmidler, det med besvær ervervede felles språk, med hvilke kunstneren virkelig kan *meddele seg*”. Det er i sannhet overraskende at nettopp Nietzsche – den store utmynter av filosofiske neologismer – skal ha motforestillinger mot en oppfunnet stil og språklige nydannelser. Dette er en påfallende uoverensstemmelse mellom hans erklærte poetikk og hans egen skrivemåte. Nietzsches serverer altså her en poetologisk påstand som klart dementeres av eller dementerer skrivemåten som bærer påstanden; han skriver ikke selv i henhold til sin eksplisitterte poetikk, noe dette er en mer enn tydelig demonstrasjon av. Dette er en underlighet jeg bare vil påpeke men ikke forsøke å forklare, og det vil være noe for den dekonstruktivt innrettede leser å gripe fatt i. Hva som mer presist menes med en oppfunnet stil viser seg imidlertid i aversjonen mot David Strauss’ skrivemåte: Strauss ønsker å bruke mange nye metaforer og similer, ”men i den fattige dikterhjernen er ’ny’ identisk med ’moderne’” (*DS*, 11). Derfor pøser Strauss på med bilder hentet fra det moderne liv, med maskiner, børser, jernbaner og lignende, istedenfor å virkelig tenke nytt.

Aristokrati-motivet er nært tilknyttet begrepene ”herremoral” og ”slavemoral”, og en viktig forskjell mellom disse to er *trangen til frihet*, som i *JGB* 260 utlegges som å tilhøre slavemoralen like nødvendig som ”kunst og svermeri i ærefrykt og hengivenhet er et regelmessig symptom på en aristokratisk tenke- og vurderingsmåte”. Dette gjør det tydelig hvordan den aristokratiske herremoral har sin forbindelse med en klassisistisk innstilling, og den slavemoralske med en stilløs og ”romantisk” en. Higenen etter frihet forbindes med ”slavementalitet”, mens den sterke karakter makter å leve under tvang, under en mengde regler og restriksjoner, han kan befale og underkaste seg ”med stolthet”. Poenget med den aristokratiske spesialitet ”å adlyde med stolthet” (*M*, 60) er imidlertid ikke at overholdelsen av overleverte mønstre er av verdi fordi mønstrene er av verdi i seg selv: Det er selve overholdelsen som er av verdi, selve den overholdende akten. Jeg vil hevde at det først er som stilistisk fordring at dette idealet om å kunne ”å adlyde med stolthet” forstås riktig, som forordning i skrivning og i livet. I det hele tatt er et en nyttig ariadnetråd for å finne veien gjennom Nietzsches tekster å ha in mente at politiske og militaristiske uttalelser som regel er billedlig ment, og gjerne har mye semantisk merverdi som kaster lys over andre temaer i forfatterskapet. Kritikken av det tyske dannelsesfilisteriet i *DS* har også som et av sine bærende poenger at militær overlegenhet ikke betyr kulturell overlegenhet; at en militær triumf – som Preussens over Frankrike i 1871 – ikke indikerer en kulturell en. Og Nietzsche er vesentlig mer opptatt av mennesker og kultur enn han er av politikk. Den politiske

metaforikken som raskt avskrives som fascistoid hvis den tas bokstavelig, kan brukes som en nøkkel til å forstå andre og viktige sider ved Nietzsches tenkning.

I *Jenseits* vier Nietzsche sine aristokrater et helt kapittel, kalt 'was ist vornehm?'. Lesere av Jacob Burckhardts tidligere nevnte *Die Cultur der Renaissance in Italien* vil her tydelig kunne kjenne igjen omgangstonen til den aristokratiske eliten ved Firenzes palazzo Medici. Burckhardts bok omhandler hele kobbelet av machiavellanske fyrster som Cesare Borgia, Lorenzo de Medici og Ludovico Sforza, og bildet Burckhardt tegner av denne maktbryndige, fyrige og individualistiske eliten har utvilsomt gitt mye næring til Nietzsches forestillinger om det aristokratiske mennesket, og til hans menneskeideal i det hele tatt. De italienske renessansearistokratene i Burckhardts fremstilling holdt seg selv stramt i tøyle ved å underkaste seg et vell av formkrav, samtidig som de var så lite uniforme som vel mulig. Dette spiller med også i aristokratiet slik Nietzsche utlegger det – som et miljø som rendyrker den dygdsetiske herremoral, hvor det er den handlendes karakter som gir handlingen verdi, og som avgjør hvorvidt den er god eller slett. "Det edle mennesket" i Nietzsches fremstilling er fremfor alt en som er herre over seg selv, som dyrker hardhet og betrakter intoleranse som en dygd.

'was ist vornehm' - kapitlet forfekter også hva som uten for mye urett kan kalles en type lamarckisme – forestillingen at tilegnede egenskaper er arvelige. Som i epigram 264: "Man kan ikke viske ut fra sjelen hva ens forfedre helst og oftest gjorde [...] Det er helt umulig at et menneske ikke skal ha sine foreldres og forfedres egenskaper og dragninger i kroppen." At lamarckismen i dag for lengst er falsifisert og forkastet som en forgangen naturvitenskapelig teori er ikke det viktige i denne sammenheng; det viktige er at Nietzsche forfekter den, og hvordan den korresponderer med hans poetikk. De lamarckistiske påstandene kommer da best til sin rett hvis de ikke tas for pålydende, noe Nietzsches antiteutonisme – hans ostentative aversjon mot det tyske – klart indikerer at de ikke bør. Antiteutonismen er stadig helt i forgrunnen i Nietzsches tekster, og demonstrerer med all tydelighet at han verken er opptatt av *Blut* eller *Boden*. Det er forskjell på folk, det råder et aristokrati blant menneskene, en hierarkisk rangorden, men dette er på individnivå og har ingenting med etnisitet eller nasjonalitet å gjøre. I likhet med hans forakt for antisemittisme – hans antiantisemittisme – er antiteutonismen noe det har krevd hardhendte edisjonsfilologiske grep og halsbrekkende eksegetiske krumspring for nazistiske nietzschelesninger å forsøke å bortforklare. Dette er velkjent. Antiteutonismen peker imidlertid utover seg selv til et mer generelt poeng: Jeget i teksten oppvurderer sin egen person men avskriver sitt eget opphav og velger seg et nytt, nemlig *den klassiske tradisjon*, ervervet gjennom den rette dannelsen. Antiteutonismen

undergraver derfor bokstavelige lesninger av lamarckismen, og fungerer som korreks til aristokrati-motivet, for å sikre at dette forstås riktig. Dette gjør at den mest holdbare og produktive fortolkningen av Nietzsches lamarckisme blir som en metafor på tradisjonsbevissthet og en klassisistisk innstilling; som ”arv” i betydningen ”kulturarv”, og ”forfedre” og ”forgjengere” forstått som valgte eksempler til etterlevelse, snarere enn som etnisitet i biologisk eller nasjonal forstand.

Aristokratimotivet tilknyttet også det Nietzsche kaller ”den store stil”:

Den høyeste følelse av makt og sikkerhet kommer til uttrykk i en stor stil. Makten som ikke trenger å bevise noe; som forsmår for å behage; som nødig svarer; som ikke føler vitners nærvær; som lever uten bevissthet om innsigelser mot seg, som hviler i seg selv, en lov blant lover: *Slik* ytrer den store stil seg. (*GD*, ”Streifzüge eines Unzeitgemässen”, 11)

Om den store stil slik den her er beskrevet er en teksts eller et menneskes stil, er uavklart. Så også hva gjelder det nært beslektede budet i *MA II*, 1.113, at skribenten skal etterstrebe ”tukt, samlethet, karakter, bestandighet i hensikt, overskuelighet, enkelhet, holdning i gang og mine”. I et etterlatt notat heter det om denne store stilen at den ”har det til felles med store lidenskaper, at den forsmår å behage; at den glemmer å overtale; at den befaler; at den vil... Å bli herre over det kaos som man er; å tvinge sitt kaos i form [...]” (*WM*, 842/ *KGW VIII* 14 [61]). Det samlende i disse tekststedene er *adelsverdighet* som stilmarkør, noe som typisk angir lange perioder og et nedtonet tempo, samt renskåret enkelhet som kanskje viktigste stilistiske moment. Som tidligere nevnt oppnås ikke stilistisk enkelhet primært ved å ribbe det ytre for uvesentligheter, men å fremtvinge de sterkeste egenskaper og hovedtrekk, så det svakere dermed undertrykkes og bukker under. Dette er en grunnleggende nietzscheansk figur, og noe han i *GD* (’*Streifzüge*’, 8) av en eller annen grunn kaller ”idealisering”, selv om ”stilisering” ville vært mer i tråd med vanlig språkbruk: ”Vi kan kvitte oss med en fordom her: Idealisering består ikke, som alminnelig trodd, i å trekke fra eller renske vekk det som er smått og uvesentlig. Mye mer avgjørende er en uhyrlig fremtvingelse av hovedtrekkene, slik at de andre dermed forsvinner.” Denne fremtvingen av det sterkeste og mest vesentlige, som vel er den grunnleggende stilgivende gest slik Nietzsche ser det, står i en litt tvetydig analogi med aristokratene, som i vesentlig grad ivaretar sin eksklusivitet ved å utgrense bermen, altså ved å ”trekke fra og renske vekk”. ’*was ist vornehm?*’- kapitlets innledning er megetsigende i denne sammenheng. Den fanger i komprimert form en rekke nietzscheanske momenter under ett, og fortjener å siteres i noe lengde:

Enhver høynelse av typen menneske har så langt vært et aristokratisk samfunns verk, [...] et samfunn som tror på en lang stige av rangordener og verdiforskjeller menneske og menneske imellom, og som behøver slaveri i en eller annen form. Uten den *distanzens patos* som vokser frem av den inngrodde forskjell mellom stender, av den herskende kastens vedvarende skuen ut over og seen ned på underdanige og på verktøy, og den like vedvarende øvelse i å adlyde og befale, i å holde nede og holde på avstand, kunne heller ikke denne andre og mer hemmelighetsfulle patos vokse frem; kravet om stadig fornyet distanseutvidelse i sjelen selv, utviklingen av stadig høyere, sjeldnere, finere, mer vidtspennende og omfattende tilstander, kort sagt nettopp høynelsen av typen 'menneske', den uopphørlige 'selvovervinnelsen av mennesket', for å bruke en moralsk formel i utenommoralsk forstand. (JGB, 257)

På ett nivå synes dette å være en oppriktig ment kulturhistorisk betraktning, men det har samtidig en stor metaforisk merverdi, med forgreninger til andre områder i hans filosofi, ikke minst til poetikken. Den "distanzens patos" det insisteres på som en grunnleggende aristokratisk innstilling, vil kort sagt si at man ikke skal ønske at slette mennesker ikke var slette, men at man tvert i mot skal ville at de er akkurat slik de er, så avstanden til *en selv* blir størst mulig. Et aristokrati kan bare omfatte noen få og ikke enhver, uaktet de flestes kvalitet, og påstanden i dette tekststedet er at uten en majoritet av elendige mennesker å forakte vil ikke stilgivningen av ens karakter og høynelsen av en selv som eksemplar av typen menneske være mulig.

Lesningen av det aristokratisk forvaltede samfunn som politisk metafor for en tekst skrevet i henhold til Nietzsches idealer, rekker imidlertid bare så langt den rekker. Aristokratimotivet er ikke direkte appliserbart på poetikken, det er mye som dissonerer i en slik sammenføring. Hvis man velger å lese bildet av aristokratiet som en metafor for stilgitte fenomen generelt og litteratur spesielt, må det først avklares hvorvidt metaforens *vehicle* er selve den aristokratiske klikken på toppen av næringskjeden, eller hele den aristokratisk regjerte samfunnsordenen. I begge lesemåter vil det være noe som skurer. Hvis aristokratimetaforen skal innbefatte hele den samfunnsmessige rangorden fra berm til adel, blir det vanskelig å se hvordan dette harmonerer som bilde på en tekst skrevet i hva Nietzsche finner å være en imperativt klassisk stil. Dette ville innebære å rote stilformer sammen i en blanding av høyt og lavt, noe han i *GD* ('*Was ich den Alten verdanke*' 2) fordømmer som dekadent. Hvis metaforens *vehicle* derimot skal være bare det engere aristokratiet, melder andre problemer seg. Nietzsche misbilliger det han finner å være et overdrevent bokskriveri i hans samtid, en altfor høy produksjon av kjapt og dårlig skrevne tekster, men ved å insistere på viktigheten av distansens patos viser han oss kortene: Slik aristokratiet trenger en berm å utgrense for å forbli aristokrater, må Nietzsche egentlig ønske at den dårlig skrevne litteraturen produseres *en masse*, så han har noe å se ned på og kontrastere sin egen poetikk med. Når Nietzsche fordømmer masseskriveriet er dette

derfor å forstå som demonstrative replikker tilhørende rollen han spiller som aristokrat på poetikkens område, for egentlig har han behov for at dårlige skrevne tekster masseproduseres og publiseres i så stort omfang som mulig. En poetologisk applisert distansens patos vil bety at Nietzsche trenger det han fordømmer; den overdrevne litterære produksjonen, ”det skammelige masseskriveriet”, ”allmannsbøkene” som ”lukten av småfolk kleber til” (ZB, s 40 ff)

Ved på denne måten å bruke Nietzsches egen poetikk til å sette hans ideal om ”distansens patos” på prøve, blir det i mine øyne klart hvor dårlig tenkt dette momentet i hans filosofi virkelig er. Distansens patos og viktigheten av rangordener er heller ingen marginal detalj i forfatterskapet, men en sentral, strukturerende tankefigur som han uavlatelig insisterer på viktigheten av. Én ting er å mene at menneskehetens endemål ligger i de høyeste enkeltindivider snarere enn i dens historiske ende eller i at flest mulig gjør det best mulig. Noe ganske annet er å behøve at folk flest er undermålere, for at man selv skal ha noe å heve seg over. At noe er eksklusivt sier i seg selv ingenting om dets verdi, og eksistensen av et aristokrati – en engere ansamling av de formentlig beste – sier ingenting om kvaliteten på disse sjeldne beste, annet enn at de er bedre enn de fleste andre. Dette i henhold til rangordeners logikk i det hele tatt; de sier ikke noe om hvor bra det beste er, bare at det er bedre enn resten. Det tvilsomme med idealet om ”distansens patos” blir også tydelig i de mange tilhørende utsagnene om at aristokratene *ser ned* fordi de selv er så opphøyde, en gest som også gis en direkte forbindelse med poetikken ved å repeteres i *Zarathustra*-tekststykket ’*Vom Lesen und Schreiben*’: ”dere skuer mot oven når dere ønsker å opphøyes, jeg ser ned fordi jeg er opphøyd”. Det åpenbare spørsmålet som melder seg er hvor edelt det egentlig er å stadig gå med blikket senket på denne måten. Den ”høyere typen menneske” synes ganske nedrig hvis noe slikt skulle være nødvendig. Poenget med aristokratiet er nettopp at det ikke kan eksistere alene, men ”behøver slaveri i en eller annen form” (JGB, 257), det trenger en stor berm å heve seg over, og er altså bare av relativ verdi. Det er ikke tilstrekkelig for Nietzsche at mennesker eller tekster holder høy kvalitet i henhold til hans forfektete idealer; det er også nødvendig med en stor mengde slette mennesker og tekster som kontrast. Nietzsche idoliserer det øverste segmentet av rangordenen, men behøver hele spekteret for å ha noe å forakte. Leser man Nietzsches tekster med øye for den veldige forakt som gjennomsyrrer dem, vil det bli klart at han her lever opp til sitt eget ideal (i GM V2) at man som filosof ikke skal gjøre isolerte feil. At hans store talent for forakt ofte resulterer i svært fornøyet lesning blir en annen sak.

Selvets beskaffenhet

I følge Nietzsche er den metafysiske forestillingen om ”objekter” og ”ting” avledet av en annen *a priori* antagelse, en annen og for oss mer opprinnelig fiksjon, nemlig ”subjektet”. Dette er forestillingen om en særlig enhet som ethvert menneske har eller er, også kalt ”sjelen”, ”jeget”, ”egoet”, ”ånden”, etc. Nietzsches kritikk av ”subjektet” følger de samme linjer som kritikken av ”tingen”. ”Subjektet,” forstått som det-som-tenker, som tankenes og tenkningens årsak, er også bare et metafysisk postulat. Subjektet er ”en ’ting’ som alle andre” (*WM*, 556 / *KGW* VII 2 [149]), altså ikke noe gitt, men noe man har oppfunnet, og som man projiserer under og bak det som er. Slik øynene narrer oss til å tro at solen står opp og går ned, leder språkets logikk – grammatikken – oss til å postulere en handlende bak eller forut for enhver hendelse (*GD*, ’*Die ”Vernunft” in der Philosophie*’, 5 og *JGB*, 13). Men selv om språket ved å postulere subjekter så å si er svangert med en metafysikk, må man likevel ikke (som filosof) fetisjere et grammatisk setningsledd til å gis ontologisk status. Vi har den grammatiske vane å knytte en handlende til enhver handling, å stikke et subjekt under enhver hendelse, men det finnes intet slikt substrat:

Akkurat slik som folk adskiller lynet fra lysglintet og tar den sistnevnte som en *handling*, som et subjekts virkning, slik adskiller folkemoralen også styrke fra styrkens ytringer, som om det bak den sterke finnes et likegyldig substrat, at det står den sterke fritt å ytre seg som styrke eller ikke. Men det finnes ikke noe slikt substrat; det finnes ingen ’væren’ bak handlingen, virkningen, tilbliven; ’den handlende’ er bare tildiktet handlingen – handlingen er alt. (*GM*, 1.13)

Istedenfor et fast kartesiansk jeg opererer Nietzsche med en politisk metafor for selvets beskaffenhet, hvor bildet er av selvet som en mangfoldighet, som en mengde forskjellige tilbøyeligheter og karaktertrekk som stadig konkurrerer om herredømmet over ens person, og som kjemper om å kunne sitte på tronen og si ”jeg”. Slik Sean Connery, Roger Moore og Daniel Craig veksler på å si ”I am Bond, James Bond”, er det i oss som sier ”jeg” ikke det samme til enhver tid. Det vi kaller selvet er å forstå som en sosial struktur av umake tilbøyeligheter, og i den grad selvet er en enhet er dette bare som organisasjon og sammenslutning. Denne forståelsen av subjektet som et mangfold sikrer at Nietzsches perspektivistiske sannhetsforståelse blir mindre av en begrensning enn den ellers kunne vært.

I Nietzsches fremstilling er eller har ikke selvet noen kjerne eller essens bak dets fremtredelser; selvet er det som *ytrer* seg som selvet, det som for øyeblikket sier ”jeg”. I likhet med ”fri vilje” er derfor selvets enhet noe som ikke ganske enkelt foreligger, men noe som kan erverves i en stilgivende, skapende akt som innebærer å underkaste ens lavere-ordens

drifter og affekter ens høyere-ordens preferanser. Å gi sin karakter stil og å ”bli den man er” vil derfor ikke bare enkelt si å forbedre seg, men mer radikalt *å bli til*. Alexander Nehamas, poengtert som alltid, skriver dette om Nietzsches syn på selvets beskaftenhet, i sin *Nietzsche: Life as Literature*²⁹:

The unity of the self, which therefore also constitutes its identity, is not something given but something achieved, not a beginning but a goal. And of such unity, which is at best a matter of degree and which comes close to representing a regulative principle, Nietzsche is not at all suspicious.³⁰

Dette er en av grunnene til at ofte når Nietzsche skriver om makt er det makt over en selv som menes. Å gi sin karakter stil kan utlegges som å innordne ens tilbøyeligheter i en aristokratisk rangorden, med de formentlig beste kvaliteter som styresmakt. Denne typen selververvet egenmektighet er én betydning av sentensen ”vilje til makt”, og slett ikke den minst viktige. Fortolket på denne måten blir bildet av aristokratiet slik det omtales i *Jenseits’ ’was ist vornehm?’*-kapittel – som forakter bermen og tror på ”en lang stige av rangordener og verdiforskjeller”, som ”behøver slaveri i en eller annen form”, og som tyrannisk tukter og underkaster det svakere – straks mer forsonlig. For å fortsette den politiske metaforikken kan vi si at det å gi sin karakter stil betyr å la sin egen person være hjemsted for en fascistoid, hierarkisk hakeorden – noe som selvsagt ikke behøver å være analogt med en faktisk samfunnsorden man ville ønske å leve under. Motsatt vil en demokratisk, egalitær organisering av selvet være akkratisk og stilløs, ved at alle drifter og affekter gis likestilt medbestemmelsesrett, uaktet forskjeller i rang og verdi. Akrasia springer ut av en manglende innordning av ens tilskyndelser under ens eget regime, av en lite koherent integrering av karakteregenskaper i et rangert hele. Den politiske metaforikken med aristokratiske versus demokratiske styreformer blir slik, via krokveier, ladet med ytterligere poetologisk betydning: Som metafor for en foretrukken organisering og konstruksjon av selvet, sier den hva slags selv teksten skal ha innskrevet i seg, som et bilde av det skapende menneskets karakter.

Jeget som litterær persona

Denne studien i Nietzsches filosofi er først og fremst en litteraturvitenskapelig en, og det vel mest grunnleggende litteraturvitenskapelige premisset, selve origoet til faget i dets moderne form, er at forfatteren og tekstens jeg ikke må forstås som samme instans. Tekstens jeg er rett

²⁹ I kapitlet ’How one becomes what one is’. Finnes også som artikkel i *The Philosophical Review*, Vol. 92, No. 3. (Jul., 1983)

³⁰ Nehamas, *Nietzsche: life as literature*, s. 185

forstått et grammatisk pronomen, og ikke et skrivende menneske. Den stemmen i litteraturen som utsier det sagte er litteraturens nødvendige selvkonstituerende element, det i diktningen som gir diktningen eksistens.

Nietzsches filosofiske tekster har et svært fremtredende jeg, et distinkt subjekt som alle påstandene har som sitt sentrum og springer ut fra. Teksten toner ikke simpelthen frem fra et intet, men insisterer stadig på sin nære tilknytning til sin egen utsigelsesinstans. Videre er tekstene fulle av påstander om hvem dette jeget er, om dets karakter og beskaffenhet. Bøkene åpner gjerne med forord hvor jeget presenterer seg selv, som i *Morgenröte*: ”I denne boken finner man ’en underjordisk’ i arbeid, en som borer, graver, undergraver...”. Forordene til Nietzsches bøker er i det hele tatt svært interessante, og ikke rent lite teatrale i sin form: Teppet går opp, og tekstens jeg løfter hatten og presenterer seg. Effekten av disse åpningene blir at alt det senere skrevne uttales som med en tydelig stemme, at alt som hevdes kan spores tilbake til det iscenesatte jeget, selv der hvor dette jeget skjuler seg i kulissene.

Videre er Nietzsches forfatterskap gjennomgående selvbiografisk, og det litteraturvitenskapelige premisset at den biofaktiske skriveren og det utsigende jeget ikke er en og den samme, forvanskes i og med selvbiografisjangeren. I denne sjangeren er tekstens utsigende jeg offisielt den samme som den som har skrevet teksten; det råder en ”dobbelkontrakt”, en pakt mellom forfatter og leser, der forfatteren forsikrer at han også både er tekstens forteller og hovedperson. Helt fra de tidligste skrivelier i ungdommen produserer Nietzsche en rekke selvbiografier, og forfatterskapet avrundes av *Ecce Homo*, hvor han så forunderlig betimelig, like før sammenbruddet, gjør opp bestikk over sitt livsverk og sin person.

Forordene til bøkene er gjerne signert i tid og rom – ”Sils-Maria, Oberengadin, September 1886” (*MA II*) er typisk – og denne attesteringen skal stå som garantist for at det utsigende ”jeg” er identisk med det skrivende menneske. Her mener jeg imidlertid det er viktig å holde tungen rett i munnen: Den biofaktiske Nietzsche har selvsagt skrevet alt, men jeget tilhører verket og er en indre tekstlig størrelse. Jeget som taler er hele tiden et dramatisert et, som i og med den selvbiografiske diskursen utgir seg for å være forfatterens og ikke fortellerens, slik vi er vant til å skille dem. Den offisielle skribenten – signaturen ”Nietzsche” under forordene – er en dobbelteksponering av disse to, en litterær persona, en idealutgave av det skrivende mennesket. Det faktum at den empiriske Nietzsche i skrivende stund faktisk befant seg i Sils-Maria må betraktes som etterlevelse av en sjangerkonvensjon. Biografene kan kanskje ergre seg over Nietzsches mange feilaktige selvbiografiske referanser (som at han er av polsk og adelig avstamning, for eksempel), men det at referansene som oftest stemmer overens med

hans faktiske biografi må betraktes som en nødvendig sjangermarkør. Selvsagt kunne han fingert alle referansene, men det ville blitt oppdaget og bemerket, og teksten ville flyttet seg over i et annet sjangerunivers – i den ”rene” fiksjon, uten den formentlige referensielle sannhetsgehalt det tilfaller selvbiografisjangeren å inneha. I Nietzsches filosofiske forfatterskap, med dets stadige fokus på enkeltmenneskets karakter, er det å skrive selvbiografisk simpelthen et enklere og mindre *fikst* grep enn det ville vært å konstruere et erklært fiktivt jeg som filosofien skulle utspringe fra. Hadde referansene gjennomgående vært oppspinn ville det vært en type sjangerpastisj, en fiksjon skrevet i en selvbiografisk stil, og dobbelteksponeringen av forfatter og utsigende jeg ville opphørt, så de hadde glidd tilbake til hver sine strata. Ved å åpne bøkene med signerte forord etableres det talende og reflekterende jeg – som har vært filolog, som lever i Sils Maria og som har sine konflikter med Richard Wagner og andre – resolutt som det offisielt skrivende mennesket. Den selvbiografiske diskursen gjør stemmen ”Nietzsche” i teksten til noe mer enn bare en fiktiv førstepersonsforteller.

Epigrammet ’*Achilles und Homer*’ (MA I, 211) er talende, hvor en generell betraktning over forfattere og diktning i alminnelighet kan leses som en dårlig skjult innrømmelse: ”Det er bestandig som mellom Akilles og Homer: den ene har opplevelsene, følelsene, den andre beskriver dem. En virkelig forfatter gir bare ord til andres affekter og erfaringer, han er en kunstner, som gjetter seg til mye fra det lille han selv har følt.” Klarere kan det knapt sies – det er *bestandig* som mellom Akilles og Homer, også for den som skriver om seg selv: I denne similen er Homer lik Nietzsche, og Achilles lik Nietzsches litterære persona, det filosofiske jeget i tekstene hans.

Et skandinavisk referanseverk hva gjelder litterær selvframstilling er antologien *Selvskreven*³¹. I sin artikkel i boken, ’notater om ærligheten’, skriver Per Stounbjerg at ”selvbiografien er referensiell, men ikke nødvendigvis empirisk korrekt, selv om vi læser den, som om den kunne vært det”.³² Videre skriver han at ”selvbiografien henviser faktisk til forfatterpersonens liv, men det betyr ikke, at det tekstuelle jeg til punkt og prikke er identisk med det biografiske. Forskydningene ophæver på den anden side ikke tekstens referensialitet. De gjør den heller ikke til fiktion.”³³

³¹ *Selvskreven*, Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielson og Kristin Ørjasæter (red.), Århus Universitetsforlag, 2006

³² *Selvskreven*, s 24

³³ Ibid.

Det aner meg at det jevnt over er større toleranse og forståelse for denne distinksjonen i malerkunsten enn i litteraturen. Få har vanskeligheter med å akseptere Vincent van Goghs selvportrett med grønt ansikt, for eksempel. Dette selvportrettet fremstiller kunstneren som en syk, gusten og svekket mann, mens maleriets utførelse, penselføringen og fargebruken, er livfull og energisk, så det oppstår en uavklart spenning mellom den skrantne kunstneren som fremstilt motiv og den vitale kunstneren innskrevet i verkets tilsynekomst. Der den samme spenning finnes i litterære selvportrett beklages det gjerne at diktningen ikke er sann.

I sin *Paratekster* skriver Gerard Genette om litterære forord at de som regel har til hensikt å sikre at teksten leses, og at den leses *riktig*.³⁴ ”At” argumenteres vanligvis for gjennom temaets viktighet, ikke gjennom den skrivendes stil eller talent. Forfatteres forord er tradisjonelt preget av koketterende beskjedenhets av typen ”jeg er ingen taler, men...”. Når en forfatter ønsker å skryte av sin egen person *outsources* gjerne forordet.³⁵ Så ikke Nietzsche, som ikke er plaget med beskjedenhets, falsk eller ekte, og som i sine forord gjerne argumenterer for den etterfølgende tekstens viktighet med sin egen persons fortreffelighet. Det unike med Nietzsches forord er altså at der forord flest er underkastet et beskjedenhetsstopos, bedriver Nietzsches forord *amplificatio* ikke bare på temaets, men også på forfatterpersonens vegne. Dette samtidig som forordene hans også har andre, vanlige funksjoner som Genette lister opp, som å insistere på verkets enhet under et felles hovedtema (”Mine tanker om våre moralske fordommers opprinnelse – som dette stridsskriftet handler om [...]” (*GM*, V2)); bemerkninger om verkets tilblivelse (”Dette var om vinteren 1876-77; tankene selv er eldre” (*GM*, V2)); kommentering av tittelen (”... de ’frie ånder’ som som denne sørgmodig-modige bok med tittelen ’Menschliches, Allzumenschliches’ er tilegnet” (*MA I*, V2)); kontekstuell info (”Turin, 30. september, 1888, den dagen den første bok om *omvurderingen av alle verdier*³⁶ ble fullført” (*GD*, V)); og utsagn om intensjon: (”den oppgave [...] som denne vågale boken er den første til å gi seg i kast med, - å se vitenskapen i kunstnerens optikk, men kunsten i livets.” *GT*, V2).

Genette skiller også mellom originale og senere forord, og mange av Nietzsches forord er senere, er lagt til i etterkant. I tillegg kommer *Ecce Homo*, kommentarverk og paratekst til hans øvrige verker. I følge Genette er senere forord ofte kommentar til resepsjonen av første

³⁴ Gerard Genette, *Paratexts*, Cambridge University Press, 2001, s. 197

³⁵ Ibid, s. 207

³⁶ altså *Der Antichrist*

utgave, og respons på kritikk.³⁷ Dette er også tilfellet med nyutgivelsen av *Die Geburt der Tragödie* i 1886, som Nietzsche utstyrrer med et nytt forord kalt '*Versuch einer Selbstkritik*' hvor han istedenfor å forsvare sin egen litterære debut mot de dårlige kritikker den mottok, selv kritiserer den friskt og treffende: "Jeg syntes den er dårlig skrevet, tungvint, pinlig, bilderasende og bilde-gal [*bilderwüthig und bilderwirig*], følsom, her og der sukkersøt inntil det feminine, ujevn i tempo, uten vilje til logisk soberhet, svært overbevist og hever seg derfor over bevis, mistroisk selv mot bevisenes *sømmelighet* [...]" (GT, V3). Imidlertid, fortsetter han, har boken vist seg å være av verdi, *dens suksess betraktet*. Med suksess menes her åpenbart publikumssuksess, noe boken i virkeligheten ennå ikke nøy. Det denne parateksten gjør er altså å innskrive i verket en stor leserskare som det på den tiden knapt hadde. (Dette skulle som kjent endre seg, da Nietzsche jo, i følge EH, '*Warum ich so gute Bücher schreibe*', 1., er født posthumt.) Slik demonstrerer han stadig å være på høyden; han forsvaret ikke bokens verdi mot dens dårlige kritikker, men kritiserer den selv, og når han nå lar den komme i nytt opplag er det aller nådigst og høyst motvillig, for å tekkes de mange der ute som åpenbart setter den så høyt. Den skarpe selvkritikken i det nye forordet er slik egentlig en utkrøpen form for selvgratulasjon; kritikken rammer ikke ham selv, men de mange leserne der ute som setter dette ungdomsverket høyt, et verk som tilhører et estetisk og intellektuelt stadium han selv har forlatt for lengst. Denne selvgratulerende selvkritikken kan betraktes som en del av hans arbeide med å gi sin litterære karakter stil, ved at jeget i henhold til rettesnoren i '*Eins ist Noth*'-epigrammet i *Die Fröhliche Wissenschaft* (290) omfortolker det som ikke lar seg skjule, til noe mer ærverdig og fremtidssvangert.

Paratekstene inngår i de uavlatelige anstrengelsene på å knytte hele forfatterskapet til en og samme utsigelsesinstans. Til dette nyttes den selvbiografiske diskursen, med henvisninger til andre tekster i forfatterskapet, evaluering av disse, kommentarer om resepsjonen, et cetera. Flere av forordene støtter opp under dette, ved å kommentere tidligere verker "jeg" har skrevet, som i *Zur Genealogie der Moral*, hvor temaet – de moralske fordommenes opphav – spores tilbake til den tidligere *Menschliches*, som ble påbegynt i Sorrento, opplyses det: "Dette var om vinteren 1876-77; tankene selv er eldre" (GM, V2). Temaet spores så tilbake gjennom henvisninger til konkrete tekststeder i *Menschliches* og *Morgenröte*, helt tilbake til tidlige skriverier som trettenårig *Knabe* (GM, V3-4).

Der hvor forskjellene blir for store mellom de forskjellige innstansene av "jeg", er selvkritikk eller påpekning av utvikling anvendelige grep. Et godt eksempel på dette er den

³⁷ Genette, *Paratexts*, s. 240

stadige sirklingen rundt sykdommen og krisen som etterfulgte Bayreuther Festspiele i 1878. For er det noe som fremfor alt truer det tekstlige selvets enhet på tvers av Nietzsches verker, er det Richard Wagner, eller mer presist den store uoverensstemmelse i holdning mellom de tidlige og de sene Wagner-tekstene. Motsetningen mellom festskriftet *Richard Wagner in Bayreuth* og smedeskriftet *Der Fall Wagner* er så stor at selvportrettet simpelthen står i fare for å kollapse i det schizofrene. Selvsagt kunne man valgt å forstå hele *Wagner in Bayreuth* som sarkasme, men teksten innbyr ikke til det, og det ville blitt en veldig forsert lesning. Den stadig tilbakevendende insisteringen på at Bayreuther Festspiele '78 representerer en peripeti i hans livsløp er derfor et nødvendig kompositorisk grep for å knytte de tidlige og de sene tekstene sammen til ett jeks koherente livsverk.

At samme temaer tas opp igjen gjennom flere verker skal ikke bare indikere at tekstene har sitt opphav i samme person, men også at de springer ut av en vedvarende erkjennelsesmessig grunnvilje i den skrivende. Forordet til *Menschliches II*, for eksempel, innledes med erklæringen at man bare skal skrive om det man har overvunnet og er ferdig med, for deretter å eksemplifisere hvordan det skrivende jeget selv etterlever dette budet: Tankene bak de utidsmessige betraktningene dateres til før debuten med *GT*; utfallet mot David Strauss og det tyske dannelsesfilisteriet i den første av de *Unzeitgemässe Betrachtungen* hadde gjæret i ham helt siden studietiden; det heltedyrkende bildet han engang tegnet av Wagner i Bayreuth viser at han allerede da egentlig var ferdig med ham: "så lenge man fremdeles elsker tegner man ikke slike bilder" (*MA II*, V1). Ved denne tilbakeskrivningen i tid av tekster og temaer vises to ting av særlig betydning for poetikken: For det første at det her gjøres bestrebelser på å la samme jeg stå bak alle verkene, så alle tilknyttes samme utsigelsesinstans. For det andre ligger det innbakt i dette en insistering på at han selv skriver i henhold til sitt forfektete poetologiske ideal å bare skrive om det man er ferdig med og har "overvunnet" (jvf. *MA II*, V1). Han formidler ikke "tenkingen på sine tanker" (*MA I*, 188), men omskriver og forfalsker alle spor så de viser til en skaperakt av det ideelle slag – og dette skal være å forstå som grunnen til at han selv er en så god stilist.

Det siste epigrammet i *Jenseits* spiller på disse strengene. Dette tekststykket fungerer som det formelt skrivende jegets lille, elegiske epilog på scenen før teppefall, og er holdt i en pussig, komisk-svulstig tone: "Akk, hva er dere så, mine bemalte og beskrevne tanker? Det var ikke lenge siden dere var så mangfoldige, unge og infame, så fulle av torner og hemmelig krydder, at dere fikk meg til å nyse og le." Poenget som ligger under hele dette siste epigrammet er at det som skriftfestes bare kan være bleke avskygninger av tankene slik de opprinnelig var, at det eneste som kan fanges i skrift er "det som er i ferd med å visne, og som

begynner å miste sin duft”. Denne avslutningen av boken fullender den rammen som skapes i og med prologen, ved at jeget skyves i forgrunnen på denne måten, så alt imellom står som i anførselstegn for å indikere direkte tale. Videre erklærer den lille epilogen at verket er skrevet i henhold til det forfektete poetologiske idealet at tanken skal utarbeides først og at skrivingen er sekundær til denne. Dette idealet gjør mer enn bare å peke insisterende på et menneske bak teksten, og påstanden synes ikke bare å være at tankene eksisterer forutfor den skrevne teksten, men at de er mer radikalt *førspråklige*. Bokens ideer forelå ferdig utmeislet før den tekstlige instansieringen av dem, de fantes over eller bak teksten og ble ikke unnfanget i og med skriveakten. Tankene ble ikke til i en interaksjon mellom hode og hånd, de fantes allerede i en type ideell idéverden før den materielle instansieringen av dem, og det som festes i skrift blir bare en blass gjengivelse. Det åndelige gis altså her en forrang fremfor det konkrete fysiske, ved at verket som ting tilskrives sin egentlige eksistens i det før-materielle. Denne poetologiske posisjonen kan kalles en retorisk idealisme – og ”idealisme” vil her være i den snevert filosofiske forstand av ordet. At nettopp Nietzsche skal gå inn for en slik forskrift er mildt sagt underlig. Dette vil være en poetologisk versjon av den type idealisme som ellers i forfatterskapet stemples som livsfiendtlig, og det må sies å være et av de momentene i hans poetikk som går mest fundamentalt på tvers av hans tenkning i øvrig. Jeg vil våge både den antagelse at dette strider mot fleres skriveerfaring enn min, og at Nietzsche selv skrev sine verker på en langt mer improviserende og utprøvende måte enn dette erklærte idealet skulle tilsi, noe hans store, etterlatte tekstlige skisseverksted bærer tydelig preg av.

Parateksten til *Zarathustra* i *Ecce Homo* tydeliggjør denne forfektete idealistiske innstillingen til skrivearbeidet. *Zarathustra*-kommentaren er i åtte deler, og første del er gitt form av en reiseberetning, hvor det presiseres eksakt når og hvor verkets konsepsjon ble unnfanget. Året er 1881, og vi følger konsepsjonens genese fra en badeanstalt i fjellene ved Vicenza, via skogen ved Silvaplanasjøen, til Rapallos ”sjarmerende stille bukt”, hvor han vandret om morgenene på ”den herlige veien mot Zoagli”. De mange sjangertypiske blomstrende adjektivene gir teksten et påtagelig preg av å være pastisj over reiseberetninger, men at dette inngir den med en komikk som antagelig er utilsiktet er ikke så viktig. Det viktige er at reiseberetningen eksemplifiserer Nietzsches retorisk-idealistiske innstilling til skrivearbeidet, ved å dvele på denne måten ved omstendighetene konsepsjonen ble unnfanget under, og slik insistere på viktigheten ved og nødvendigheten av et slikt åndelig forarbeid før den egentlige skrivningen tar til. Det forutgående arbeidet følges gjennom atten måneder, like lenge som en elefants svangerskap, bemerkes det. Han går altså drektig med verket gjennom

lang tid, uten at noen skriving synes å være involvert på dette stadiet. De stadige vandringene i billedskjønne italienske landskaper kan knapt kalles noen skrivesituasjon, noe det også synes å være reiseskildringens hensikt å vise at de ikke er.

Det gode mennesket klassisisten Nietzsche etterlyser i sin filosofiske antropologi og som den rette stil skal vise tilbake til, er et menneske som skal kunne tjene som *exemplum*. Et viktig moment er imidlertid at dette mennesket ikke er den biofaktiske forfatteren der han står og går, men *den implisitte forfatter*, av Wayne C. Booth utlagt i *The Rhetoric of Fiction* som forfatterens ”andre selv”. Den implisitte forfatteren er det bilde av det skrivende mennesket som tegner seg under lesningen, og som utledes av leseren som en ideell, litterært skapt versjon av det virkelige menneske. Den implisitte forfatteren er ikke samme instans som tekstens jeg, men er snarere inntrykket som gis av det ordnende prinsippet som finner opp både jeget og alt annet i teksten. Uaktet hvor flat prosa en forfatter skriver, og hvor diskret og upersonlig han forsøker å være, vil leseren uvegerlig danne seg et bilde av den som har skrevet teksten, og som så vil tre frem gjennom tekstens stil og det verdisettet som viser seg i den. Booth skriver:

Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage-manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. The implied author is always distinct from the “real man” – whatever we may take him to be – who creates a superior version of himself, a “second self”, as he creates his work.³⁸

Booth hevder imidlertid at den implisitte forfatter bare er et preg i teksten, et upersonlig organiserende ”det”, som ikke har noen stemme, ikke kan fortelle leseren noe, ikke kan si ”jeg”. Dette stemmer hva gjelder rene fiksjonstekster, men i selvbiografien – som er den sjangeren Nietzsche stadig skriver innenfor – stiller saken seg annerledes. Det spesielle med selvbiografisjangeren er at det utsigende jeget og den implisitte forfatter dobbelteksponeres, og blir til én instans som hevder både å være den empiriske forfatteren med navn på tittelsiden, og å ha denne som tema. Å skrive selvbiografisk er derfor en litterær strategi som gir spesielle muligheter. Nietzsches selvbiografiske skrifter og de stadige henvisningene til hans egen person kan være vanskelig å svelge for leseren, fordi de gjerne fremstår som et hemningsløst selvskryt langt *jenseits* alminnelig takt og tone. Referansene til ytre livsløp er imidlertid summariske og kursoriske, og når jeget i *Ecce homo* skryter uhemmet av seg selv er det ikke så mye av konkrete bedrifter. Mer fremtredende enn regelrett selvbiografiske

³⁸ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1965, s. 151

henvisninger til levd liv, er jegets skildring av sin egen person som av en viss støpning, og diskursen er derfor vel så mye selvportretterende som den er selvbiografisk. Den impliserte forfatter imiterer et *exemplum*, et menneske som har gitt sin karakter stil. Om den formende smak var god eller dårlig er da mindre viktig enn at det var én smak (jvf. *FW*, 290), hvilket vil si at bildet av den skrivende i teksten er av en distinkt, markant karakter, gjennomført med konsekvens.

Et særlig karakteristisk trekk ved Nietzsches skrivemåte er den påfallende bruken av den retoriske tropen *prosopopeia* – det å gi stemme til begreper eller ikkemenneskelige fenomener. Nietzsche lar de forskjelligste prinsipper og fenomener komme i tale, på måter som gjerne kommer fullstendig overrumpende på leseren. I *Der Fall Wagner*, for eksempel, gis det stemme til Richard Wagners suksess materialisert som filantropisk musikkteoretiker, og denne får beholde mikrofonen gjennom et helt av bokens tolv tekststykker (*WA*, 6). I *MA II*, kapitlet *Der Wanderer und sein Schatten*, er det en vandrers skygge som besjeles, og som får tale gjennom et helt kapittel – helt til solen går ned, skyggen forsvinner og vandreren står ensom tilbake. Et annet eksempel er *MA I*, V6, hvor en rekonvalesent stiller seg selv spørsmål, og *rekonvalesensen selv* svarer ham. Nietzsches litterære persona slik han skaper seg det i og med den selvbiografiske diskursen, kan òg betraktes som en slik type *prosopopeia* – et besjelet, antropomorft fenomen som gis stemme og talerett – og de andre utsigelsesinstansene kan betraktes i forlengelse av dette. Man må da operere med en rangorden av besjelede og stemmeberettigede fenomener, hvor Nietzsches litterære persona har primat, og delegerer stemmen videre til andre instanser, slik som vandrers skygge eller materialiseringen av Wagners suksess. I narratologiske termer kan man si at det epigrammatiske jeget – forfatterens litterære persona – vaker i sjiktet mellom tekstens diegetiske og ekstradiegetiske nivå, mens vandrers skygge og andre vikarierende utsigelsesinstanser befinner seg i det hypodiegetiske.

Påstandene om det mennesket som Nietzsches tekster viser tilbake til som sin opphavsmann er enkelt sagt av tre forskjellige typer, som – for å bruke en velkjent dikotomi – skalerer seg fra *telling* mot *showing*, med økende grad av nærhet og virkelighetseffekt. For det første har vi alle generelle påstander om det ideelle menneskets beskaffenhet. Dernest har vi det utsigende jegets eksplisitterte påstander om sin egen persons fortreffelighet – hvorfor han er så klok og så vis og skriver så gode bøker. Endelig har vi det bildet av det utsigende jeget som tegner seg gjennom alle de øvrige filosofiske påstandene, av den som kan påstå dette, den som kan forfekte disse påstandene.

Jeg vil her understreke en distinksjon, for å komme eventuelle parodierende innvendinger i forkjøpet. Mitt poeng er at den stadige tegningen av det ideelle mennesket har sin forlengelse i tekstens underforståtte insistering på at den er skrevet av et slikt menneske, men dette betyr altså ikke at det i Nietzsches tekster formentlig skal være *der Übermensch* som fører pennen. Det ville vært en parodi og i det hele tatt feil nivå for forklaring. Jeget er først og fremst en som *forkynner* den høyere typen menneske, en som har denne som ideal, men som langt i fra hevder selv å være det, selv alt selvsikkert medregnet. Jeget fremstilles tvert imot ofte som en skral rekonvalesent, som en som har ligget syk etter lang tids romantisk besmittelse, men som kvikner til ved de rette idealer, en som har ”rekonvalesentens sunnhet”, det vil si viljen til forbedring. Et påfallende trekk ved det selvbiografiske momentet i Nietzsches filosofiske tekster er den store mengde trivialia det inneholder, som utlegninger om hvilket klima og hvilken diett som er den rette for ham, hva han tåler og hva han blir syk av. Bildet som tegnes er av et tandert og sykelig menneske som må ta en rekke forholdsregler for sin livsførsel for å holde seg på beina, men som viser en vilje til å underkaste seg et selvordinert regime og leve etter et gitt program, en rekonvalesent som etterlever visse selvvalgte regulativer med sunnhet som endemål. Diett- og klimaforskriftene påstås ikke å skulle være imperative for andre enn jeget selv, og som med aristokratene som ”adlyder med stolthet” synes programmet i seg selv mindre viktig enn at det etterleves med konsekvens. Den skrivende rekonvalesentens vei mot sunnhet går gjennom en disiplinert etterlevelse av foreskrevne påbud og forbud, og poetikken som forkynnes springer slik ut av dyrkjøpte, kroppslige erfaringer, og inngis med et påtagelig heroisk preg.

Imidlertid tilskriver Nietzsche ofte også seg selv det idealbildet han tegner av et kjernesunt, skarpøyd og fysisk kraftfullt supermenneske, som besitter ”den store sunnhet”(EH/Z 2) og som kan vandre i fjellet i timevis uten å vise tegn til utmattelse, og mange har hatt glede av å påpeke motsetningen mellom dette selvportrettet og virkelighetens halvblinde og sykdomsmartrede Nietzsche i Sils Maria. Men istedenfor å gjøre seg lettvinde vittigheter om dette, eller å anføre psykologiserende forklaringer, som at det vitner om den komplette mangel på selvinnsett og er et symptom på gryende sinnsforvirring, kan denne iøynefallende motsetningen brukes som en fortolkningsnøkkel til tekstene – ikke minst fordi det er en motsetning som teksten selv holder så demonstrativt frem i lyset. Først har vi altså bildet Nietzsche tegner av seg selv som svak og skrøpelig rekonvalesent, videre har vi det usjenert oppskrudde selvbildet, og endelig de himmelropende høye idealer han setter for seg selv og andre. Kontrasten mellom det vi kan kalle nøkterne og megalomane selvframstillinger er så påtagelig at den ikke kan overses, forskjellen i beskrivelse mellom ”jeg” som offisielt

skrivende og ”jeg” som beskrevet er så stor at portrettet simpelthen ikke går opp. Denne dissonansen ville naturligvis kunne forklares med at man kan ha idealer uten selv å klare å nå dem, at det er innskrevet et bud i dette at man skal sette seg uoppnåelige idealer, at et ideal man selv har oppnådd eller har blitt ikke er satt høyt nok. Imidlertid tror jeg ikke at dette uinteressante svaret vil være det beste. En fortolkning som jeg riktignok ikke gjør hevd på at skal være en definitiv en, men som er en som tjener mitt perspektiv, er at det i Nietzsche tekster ikke er det samme jeg som uttaler seg til enhver tid, at det er stadige fluktuasjoner mellom forskjellige instanser av ”jeg”. Dette vil være i åpenbar analogi med det antiessensialistiske synet på selvets beskaffenhet, som en mangfoldighet av tendenser og tilskyndelser. Dissonansen i selvportrettet oppløser den tidligere samlede dobbelteksponeringen av implisitt forfatter og selvbiografisk jeg, så jeget, når det oppskrudd megalomant skryter av seg selv og sin karakter, derfor kan leses som en viss prosopopeia; at det da er tekstens stil, tekstens egen fremstillingsmåte, som er gitt talerett, og som skildrer seg selv i antropomorfe ordelag. Om selvets enhet og selvets splittelse i Nietzsches tekster kan man derfor si at det først er en villet samling av utsigelsesinnstanser til én, og når jeget så splittes opp igjen, er dette gjennom en like villet delegering av taletid, per prosopopeia. I en slik lese måte må man ved alle jegets påstander om seg selv stadig spørre seg hvem jeget uttaler seg som eller på vegne av – den implisitte forfatter som en verkintern estetisk effekt, eller det selvbiografiske jeget som står som garantist for at det beskrevne mennesket også er den faktisk skrivende. Vi får da å gjøre med en subtilt lagdelt diskurs, hvor det selvbiografiske jeget ikke er helt men bare i varierende grad mer eller mindre sammenfallende med det uttalende jeget, og som så ofte ellers er det umarkerte og glidende overganger, så det må leses ut av sammenhengen hvorvidt jeget som uttaler seg har masken helt eller halvt på. På denne måten kan ”jeg” i det ene øyeblikket være et selvbiografisk et, som – lik motivet i Van Goghs selvportrett – skildres av seg selv som svak og sykkelig, for i neste øyeblikk å gli over til å være tekstens egen fremstillingsmåte gitt stemme og talerett, tilsvarende Van Goghs svungne og livlige penselføring. Det er mange spor og hint i tekstene som støtter opp under en slik lesning som en mulighet: I *Ecce homo* hvor selvfremstillingen er mest påtagelig megaloman heter det at ”At man blir det man er, forutsetter at man ikke har den fjerneste anelse om hva man er.” (EH, ’*Warum ich so klug bin*’, 9). I samme bok står det også at ”jeg er én ting, mine skrifter er noe annet” (EH, ’*Warum ich so gute Bücher schreibe*’, 1), og et annet sted: ”Jeg lever kun på min egen kreditt, det er kanskje bare en fordom at jeg lever?” (EH, VI). I epigrammet ’*Der Name auf dem Titelblatt*’ i *Menschliches II* (1.156) tas det til orde for at bøker i det hele tatt burde utgis anonymt, da gode bøker er å forstå som

”kvintessensen av deres forfatters personlighet”, og at når forfatteren annonserer sitt navn på tittelsiden fortynner leseren denne kvintessensen med personligheten igjen, og spolerer bokens hensikt: for ”det er intellektets ambisjon å ikke lenger fremtre som et individ” (*MA II*, 1.156).

De tilsynelatende megalomane påstandene om hvorfor ”jeg” er så klok og så vis og skriver så gode bøker er egnet til å vekke både forargelse og latter, men må sees i det rette lys; med blikk for selvbiografisjangerens særtrekk og for hvilket jeg det er som her skryter av seg selv. Nietzsche bør i det hele tatt leses med stadig øye for det utsigende jegets karakter som fremstilles – både gjennom det angivelig selvbiografiske jegets eksplisitterte påstander om seg selv, gjennom alle øvrige påstander, og gjennom tekstens stil. Slik Nietzsches interessesentrum er enkeltindividet og dennes karakter, kan det utsigende jeget i tekstene sies å utgjøre kjernen i hans filosofi. At dette jeget er en litterær figur må da innreflekteres for at meningen med Nietzsches perspektivisme som metode skal forstås. Det viktigste er ikke hvorvidt den empiriske forfatteren selv går god for alle sine utsagn eller ikke, det viktigste er den karakter som tegner seg av det mennesket som kan hevde disse påstandene – den epigrammatiske stilens organiserende sentrum. I mine øyne fremstår dette mennesket først og fremst som en utrettelig filosofisk eksperimentator; en som slett ikke bestandig har rett, men som har et alt annet enn dovent og likegyldig forhold til verden, og for hvem det er av største viktighet å komme frem til en livsforståelse det går an å leve etter.

I *Zur Genealogie der Moral* står det å lese at ”dette alene sømmes seg en filosof. Vi har ingen rett til noe isolert: vi må verken begå isolerte feil, eller treffe isolerte sannheter” (*GM*, V2). Dette er en kommentar til hvordan hans epigrammatiske skrivemåte er ment å skulle leses; det vesentlige er ikke hvorvidt hvert enkelt tekststykke i seg selv er uten uriktige påstander, men at de gir inntrykk av å springe ut av samme erkjennelsesmessige grunnvilje. Det viktigste er altså ikke at tankebygningen ikke skal inneholde feil, men at eventuelle feil er konsistente med filosofien i sin helhet, hvilket igjen ikke betyr at sannheter og usannheter skal la seg innpasse i et system som restløst går opp, men at de alle kan spores tilbake til det samme jegets karakter, og vokser frem ”med samme nødvendighet som et tre som bærer frukt” (*GM*, V2).

Poenget i vår sammenheng er at denne personaen Nietzsche skaper seg er et litterært grep svangert med en poetikk. Den rette stil er den som viser tilbake til en person av det rette slag, og Nietzsches iscenesatte litterære persona er langt på vei en demonstrasjon av den typen stilgitt karakter skrivemåten skal eller bør vise tilbake til, eller mer presist den type karakter som ikke trenger å flyte ut i en grenseløs *laisser-aller* for å være tilfreds med seg selv – den

som det tilfaller å gi stil, og som det derfor er noen *vits i* å oppfordre til det, for å si det prosaisk. Gjennom å virke innen selvbiografisjangeren og hevde at den rette stil er den som viser til et menneske av rette slag, for så å skryte uhemmet av seg selv, kan Nietzsche eksplisittere eksakt hvilken beskaffenhet han mener det innskrevne menneske skal være av, som den rette litterære stil skal vise tilbake til. Hvis dette innkalkuleres gir det bøker som har som et av sine hovedtemaer hvorfor ”jeg” skriver så gode bøker, en ekstra, interessant dimensjon. I *Ecce homo* (’*Warum ich so weise bin*’, 2) vies et lengre avsnitt tegningen av det som i den greske antikken ville hett *eudaemon* – ”den vellykkede” i Nietzsches ord. Utlegningen av den vellykkedes kjennetegn – at han er ”skåret ut av et tre som er hardt, fint og velduftende samtidig”, at ”bare det fordelaktige smaker ham vel”, at han er ”et utvelgende prinsipp”, et cetera – munner ut i en ubeskjeden tilskrivelse av disse kvalitetene til egen person: ”Det var meg selv jeg beskrev.” Hele denne passasjen i *Ecce homo* kan leses som en imperativ poetologisk påstand, som en lang skildring av hva slags karakter den skal ha som teksten gjennom sin stil skal vise tilbake til som sin opphavsmann. Poenget som driver de første kapitlene i *Ecce Homo* er i det hele tatt at det er det utsigende jegets fortreffelige egenskaper som er grunnen til hvorfor ”jeg” skriver så gode bøker. *Ecce Homo!* – se dette mennesket – men mennesket som skal sees er ikke den empiriske forfatteren, men hans litterære persona, bildet av den skrivende i teksten. Det er *denne* som er så klok og så vis og som skriver så gode bøker. En fortolkningsnøkkelen til denne distinksjonen finnes allerede i bokens åpningspassasje: ”det synes meg nødvendig å si hvem jeg er [...] Hør meg! For jeg er denne og denne. Forveksle meg fremfor alt ikke med noen andre!” Et litteraturvitenskapelig perspektiv på Nietzsches tekster er særlig godt egnet til å unngå en forveksling av teksters jeg med andre instanser.

Et godt eksempel på hvordan dette spillet med tekstens subjekt blir av betydning for poetikken får man ved lese *Zarathustra*-kommentaren i *Ecce homo* opp mot det tidligere omtalte kapitlet ’*Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller*’ i *Menschliches, Allzumenschliches I*. På overflaten synes det som om det i *Zarathustra*-kommentaren legges for dagen et helt annet annet syn på hva kunstnerisk inspirasjon er og ikke er, enn det som kommer frem i *Menschliches*. Som tidligere nevnt utlegges kunstnerisk inspirasjon i ’*Aus der Seele*’-kapitlet som en kombinasjon av mengdetrening og akkumulerte skaperkrefter oppdemmet gjennom en tids forhindret utfoldelse. Likevel, fortsettes det, er preget av inspirasjon viktig som estetisk effekt i verket: ”Det er i kunstnernes interesse, at man tror på de plutselige innskytelser, den såkalte inspirasjon; som om et kunstverks idé, diktet, en filosofis grunntanke, kom som en nådegave fra himmelen”(MA I, 155). I virkeligheten, hevder

Nietzsche, blir kunstverk til gjennom en rekke forskjellige tilløp og utkast, gjennom prøving og feiling, og den store kunstneren er en som utrettelig tråkler sammen sitt verk av disse i seg selv lite imponerende bitene, så det til slutt fremstår som sprunget frem av én inspirert visjon. Som eksempel brukes Beethovens notatbøker, som viser hvordan hans fantastiske musikk ble skapt gradvis av en rekke forskjellige, prøvende utkast (*MA I*, 155). Den praktisk anvendelige og enkle oppskriften Nietzsche (i *MA I*, 163, '*Der Ernst des Handwerks*') gir på hvordan å bli en god romanforfatter, er blant annet å skrive et par hundre skisser til romaner, hvorav ingen lenger en to sider, og så konsise at intet ord er overflødig. Videre bør man nedtegne daglige anekdoter og betraktninger, til man lærer å gi disse den mest pregnante form, og man bør arbeide utrettelig med å observere og beskrive mennesketyper, landskaper, situasjoner og handlinger. "Denne mangfoldige øvelsen bør man la pågå omtrent ti år: det som da skapes i verkstedet, vil kunne tåle dagens lys" (*MA I*, 163). Det som kalles "geni" og "talent" er altså i høy grad selververvet: Geniet er en som har lært seg håndverket, hvordan å legge stein på stein og å utmeisle enkeltdeler, før arbeidet med en større helhet tar til.

Denne nøkterne beskrivelsen er åpenbart ment som kaldt vann i blodet på de med hang til å dyrke romantiserende forestillinger om Dikteren. I *Zarathustra*-kommentaren i *Ecce homo* derimot, blir inspirasjonen beskrevet på en måte som er utpreget svermerisk og forførende, altså "romantisk" i ordets alminnelige forstand: "Begrepet om åpenbaring, i betydningen at noe plutselig, med usvikelig sikkerhet og finhet, blir øyensynlig og hørbart, noe som ryster og beveger en på det dypeste, beskriver enkelt saksforholdet. Man hører, man søker ikke; man mottar, man spør ikke hvem som gir; en tanke lyser opp som et lyn, med nødvendighet, formgitt uten nøling – jeg hadde ikke noe valg" (*EH/Z*, 3). *Zarathustras*' skapelsesprosess, slik den utlegges, besto først av en lang tids ensom vandring og tenking, som så ble etterfulgt storslåtte inspirerte poetiske raptuser, hvor hver av verkets fire deler blir nedskrevet på bare ti dager. "Alt skjer i høyeste grad ufrivillig, men i en storm av frihetsfølelse, av ubetingethet, av makt, av guddommelighet... Det merkverdige er bildenes og lignelsenens ufrivillighet; man har ikke lenger noe begrep om hva som er bilde og hva som er lignelse, alt tilbyr seg som det nærmeste, det riktige, det enkleste uttrykk" (*EH/Z*, 3). Dette er unektelig en svært besnærende skapelsesberetningen, men den må betraktes i lys av hvilket verk *Zarathustra* er. Korrigert mot Nietzsches øvrige filosofi, og med henblikk på at det "jeg" som i *Ecce Homo* hevder å ha skrevet *Zarathustra* ikke enkelt må leses som den biofaktiske forfatteren, er det i mine øyne mest fruktbart å ikke ta det retorisk-idealistiske synet som er innbakt i beretningen helt for pålydende. Det vesentlige poetologiske poenget her er ikke hvorvidt det faktisk stemmer eller ikke at Nietzsche etter atten måneders drekthet i Italia skrev *Also sprach*

Zarathustra på fire raptuser á ti dager, og beskrivelsen av denne beundringsverdige skapelsesprosessen behøver heller ikke forstås som en mønstergyldig fremgangsmåte ment å skulle være imperativ for enhver skrivende av enhver tekst. Snarere mener jeg dette forstås best som en tilspissing av poenget i *MA I* sitt kapittel 'Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller', at verket for å beundres må ha innskrevet i seg et tiltalende avtrykk av sin egen tilblivelse og av det skapende menneskets karakter. Om nødvendig må den skapende, som tidligere nevnt, forfalske sporene av skaperakten så de viser tilbake til en akt av det ideelle slag. Det som gjør *Zarathustra*-kommentaren i *Ecce homo* til en tilspissing av dette poenget, er at den er en fremvisning av hvordan disse sporene må tilpasses det aktuelle verket – at hvilken skaperakt som vil være den rette å vise tilbake til, avhenger av verket den inngår i. De poetologiske bemerkningene i *Zarathustra*-kommentaren må altså generaliseres ett hakk for å forstås i full bredde, og kan settes på en enkel formel som at et verk må ha innskrevet i seg et bilde av en skaperakt som *kler det*. At *Zarathustra* skal ha blitt unnfanget som inspirert åpenbaring kler nettopp dette spesifikke verket, og det bør ikke enkelt leses som en generell påstand om et inntrykk litterære verk i alminnelighet nødvendigvis skal gi. Ethvert tilfelle er et spesialtilfelle, og ingen generell norm vil være riktig bestandig. I *Zarathustra* er det rette inntrykk det av en konsepsjon som etter lang tids grubling og vandring kommer til dikteren som et syn. Dette skaper et kledelig brorskap mellom det skrivende jeget og *Zarathustra* som satt på et fjell i ti år og "nøt sin ånd og sin ensomhet" (Z, V1), for så å stige ned til menneskene og øse av sin store visdom.

Nietzsche er en teatralisk maskespiller, men de nøkterne påstandene om inspirasjon og kunstnerisk skapelse i *Menschliches, Allzumenschliches* kan leses som sidereplikker til publikum fra den biofaktiske forfatteren med masken for anledningen helt av. Det Nietzsche gjør i *Zarathustra*-kommentaren, derimot, er å dramatisere påstanden at den rette stil er den som viser tilbake til et menneske av det rette slag, ved for øyeblikket å la jeget i teksten spille rollen som den verkinterne, implisitte forfatter av *Zarathustra*, og så mimre over den veldige, eruptive inspirasjon som verket sprang frem av. Det samme gjøres også i *Ecce homo* sin kommentar til *Götzen-Dämmerung*; "dette verket som ble til på så få dager at jeg vegrer meg for å nevne hvor mange" (EH/GD 1). Hvorvidt det faktisk stemmer eller ikke at *Götzen-Dämmerung* ble skrevet på denne måten er et spørsmål for biografene, det vesentlige i vår sammenheng er at dette er en påstand som røper hvilket inntrykk verket søker å gi av sin egen tilblivelse – at Nietzsche viser oss kortene ved å la den implisitte forfatter skildre skriveprosessen, og slik kan eksplisittere eksakt det som ellers bare ville vært et preg i teksten som leseren forhåpentligvis ville blitt vår.

Om den selvbiografiske diskursen problematiserer det litteraturvitenskapelige dogmet at jeget og den skrivende ikke er samme instans, og dissonansen i selvportrettet problematiserer selvbiografiens sjangerforventning at de *er* samme instans, kan dette forvanskes ytterligere ved å innkalkulere Nietzsches antiessensialistiske syn på selvets beskaffenhet. I følge dette synet er ikke selvet annet enn sine fremtredelsesformer, det gis ikke noe selv forutfor de måter selvet fremtrer på, det finnes ikke noe ”værende” bak handling, virken, tilbliven; ”den handlende” er bare tildiktet handlingen, og intet selv kan sies å være egentlig eller ”første”. Kausalitetsforhold er sjelden noe liketil i Nietzsches tenkning, ei heller relasjonen verk – opphavsmann, hvilket fremgår av en passasje i *Jenseits von Gut und Böse*:

Suksess var alltid den største løgneren – og ”verket” selv er en suksess; den store erobrer, statsmann og oppdager er forkledd i sin skapelse, og er ugjenkjennelig i den; kunstneres og filosofers verk oppfinner den som skal ha skapt det; de ”store menn”, slik de beundres, er etterfølgende stykker av små, elendige fiksjoner; falskmynteriet *hersker* i de historiske verdiers verden. (*JGB*, 269)

Nietzsches refleksjoner over litterær stil får slik en tilknytning til hans antiessensialistiske oppfatning av selvets beskaffenhet: Det er ikke hvem du er under overflaten men hvordan du fremtrer som definerer hvem du er. Den høyere typen menneske er et som har gitt sin karakter stil, som tiltemper sine svake og sterke sider en kunstnerisk plan, ved gjennom selvtukt å legge til, skjule og omfortolke egenskaper. Om den formende smak var god eller dårlig spiller mindre rolle enn at det var *en* smak (jvf. *FW*, 290). Å skape seg en litterær persona gjennom sine filosofiske tekster er Nietzsches måte å gi sin karakter stil på, og i henhold til hans egen filosofi er ikke dette selvet mindre egentlig en noe annet, for ting og mennesker er verken mer eller mindre enn summen av sine effekter, egenskaper og særtrekk. Selvet er intet annet enn sine fremtredelsesmåter, og det litterariserte selvet er en av disse måtene, for tilsynekomsten er ”det virkende og levende selv” (*FW*, 54). Oppfordringen til å gi sin karakter stil blir slik en poetologisk oppfordring, da det selvet som kommer til uttrykk i verket vil være like egentlig som ethvert annet, noe som gir det retoriske spillet med tekstens subjekt økt betydningsdybde.

På denne måten løper Nietzsches poetikk sammen med hans antiessensialisme, dygdsetiske moralfilosofi og antropologiske idealer, oppsummert under et sentralt tema i hans tenkning: *Wie man wird, was man ist*. Slik en løk *er* alle sine lag og det ikke er noen *egentlig* løk inni alle lagene, noen løkens *an sich* som har disse lagene, vil det være fåfengt å forsøke å strengt bestemme hvor Friedrich Nietzsche *der Bekenner und Schriftsteller* begynner og slutter. Den biografiske Nietzsche var plaget av sykdom og misere, men gjennom å skrive filosofiske

tekster i en viril og vital stil oppnår han en litterær rekonvalesens han aldri opplevde i det kjødelige livet, og dette var den sykdomsmartredes kanskje eneste reelle mulighet til å formgi seg selv etter egen konsepsjon.

Det å i så høy grad skrive ut sitt hele verdensbilde slik Nietzsche gjorde det, vil langt på vei si å transponere sin person til et nytt medium, og for Nietzsche skulle denne investeringen vise seg å være en heldig en, da han som kjent ikke bare var født posthumt, men også i en viss forstand døde ante mortem. De siste ti år av hans liv, etter sammenbruddet, var kanskje forferdelig miserable, men epigrammet '*Freude im Alter*' (MA I, 209) kaster et forsonende lys over hans triste livsskjebne: "Tenkeren og også kunstneren, hvis bedre selv har flyktet til sitt verk, føler en nesten infam fryd når han ser hvordan kroppen og ånden langsomt blir brutt ned og ødelagt av tiden, som om han fra et hjørne ser på en tyv som arbeider på pengeskabet hans, mens han vet at det er tomt og alle skatter er reddet." Om den empiriske forfatteren selv var fullstendig nedbrutt og ødelagt, gikk likevel ingenting tapt, for verdiene var så å si refinansiert før krakket. Det gis ingen Friedrich Nietzsche *an sich*, hans karakter er det som *ytrer seg* som karakter, det som har en karakteristisk fremtredelsesmåte, en distinkt stil. "Den 'sanne verden' og den 'tilsynekommende verden' – det vil si: den forløyede verden og realiteten", som det heter i forordet til *Ecce Homo*, det verket i Nietzsches tekstkorpus som fremfor noe er viet tegningen av forfatterens etos.

Forbrødringen med leseren

Nietzsche gjør seg mye umake med å angi hva slags leser han skriver for, hvem hans bøker er myntet på, bøkens målgruppe eller mer presist deres målindivider. Dette gjør han på to måter: for det første ved å anføre en rekke påstander *om* leseren – om leserens beskaffenhet, om hvilke lesere han ønsker seg, og om hvem som vil og ikke vil forstå ham. Dernest er det stadig en direkte tiltale til denne leseren, en adressering til et "du", gjerne som en særlig innforstått henvendelse til en medsammensvoren. Dette er en praksis som er i samsvar med hans erklærte poetikk: I *Menschliches, Allzumenschliches II* (1.158) heter det at når bøker er middelmådige og dårlige er det gjerne fordi de forsøker å tekkes for mange, og at "enhver god bok er skrevet for en bestemt leser og dennes like, og blir derfor av alle øvrige lesere, det store flertall, betraktet ugunstig".

Hvor viktig det er for Nietzsches prosjekt at han når frem til de rette lesere, blir tydelig i åpningen av *Richard Wagner in Bayreuth*, hvor den dygdsetiske innstillingen at det er den handlendes karakter som gir handlingen verdi, utvides til også å gjelde handlingens tilskuere, dens publikum:

For at en handling skal ha storhet, må to ting sammenfalle: storhet hos den som utfører den, og storhet hos den som opplever den. Ingen hendelse har storhet i seg selv, selv om hele stjernebilder forsvinner, folk går til grunne, omfangsrike stater grunnlegges, og kriger føres med overveldende krefter og tap: mye av dette slaget har vært blåst bort av historiens pust, som om det var snø. (*WB*, 1)

I det hele tatt er åpningen av *Wagner in Bayreuth* en variant av den gamle påstanden at et tre som faller i skogen ikke lager lyd hvis ingen hører det. Hvis en hendelse ikke gjør inntrykk og gir resonans, er det som om den aldri har hendt. Nå omhandler dette riktignok egentlig *Wagners* verk og publikum, men jeg vil påstå at det første som bør sies om Richard Wagner i Nietzsches tekster, er at han er en stråmann. I panegyrikk som i karakterdrap er Nietzsches *ad hominem*-argumenter stadig også ståmannargumenter, og det er så å si dette som berger dem, og som gjør dem til noe mer enn bare hyllester eller rå personangrep med stor underholdningsverdi. Om det ikke hadde fremgått klart av wagnertekstene selv at den litterære personen eller stråmannen ”Wagner” ikke uavkortet viser til den biografiske Wagner, eksplisiteres det tydelig i *EHs* paratekster til disse, som i *EH/GT* 4: ”I alle psykologisk avgjørende steder handler det om meg alene, - man kan uten omsvøp sette inn mitt navn, eller ordet ’Zarathustra’, hvor teksten har ordet ’Wagner’”, og videre: ”alle avgjørende trekk ved min egen natur overført til Wagner sin” (*EH/GT* 4). ”Wagner” som bejubles i *GT* og *WB* betegnes verdt å merke ikke som et navn men som et *ord*, og er altså ikke først og fremst ment å skulle betegne en faktisk person. Så skal Wagner heller ikke ha kjent seg selv igjen i portrettet av ham i *Wagner in Bayreuth*. Også hva gjelder wagnertekstene har vi imidlertid, som ellers, stadig glidende og umarkerte overganger som krever varsom lesning. Stråmannwagner vil ikke være helt, men bare mer eller mindre laget av strå, og i hvilken grad han er det må leses ut av konteksten. For å vri litt på Per Stounbjergs tidligere nevnte poeng, behøver ikke en biografi nødvendigvis være empirisk korrekt for også å være referensiell.

Viktigheten av et publikum fremgår også av Zarathustras beslutning om å stige ned fra fjellet og forkynne overmennesket for undermenneskene. Med verkets sedvanlige, tunge patos gis beslutningen form av en tiltale til solen: ”O store stjerne! Hva var vel din lykke, hadde du ikke dem du lyser for!” (Z, V1). Opptakten til *Wagner in Bayreuth*, med dens lange passasje om viktigheten av det rette publikum, etterfølges av et opplysende tekststykke om hva Nietzsche allerede på dette tidlige stadiet i sitt forfatterskap mener er filosofiens viktigste oppgave, nemlig først å avklare hvorvidt tingene har en uavvendelig beskaffenhet og gestalt – altså hva som skjer med nødvendighet og hva som kan endres – og dernest, når dette spørsmålet har blitt avklart, ”med tapperhet kan gå løs på forbedringen av den erkjent foranderlige side av verden” (*WB*, 3). Forbindelsen med oppfordring til å gi sin

karakter stil er klar, med budet om å innordne ens naturs styrker og svakheter under en kunstnerisk plan, ved å legge til og trekke fra egenskaper, og å omfortolke de samtidig uheldige og uavvendelige sider ved ens person, etter prinsippet om *amor fati* – å bejae det uavvendelige. Å makte å si ja til livet i enhver av dens tildragelser, er i Nietzsches øyne å regne som den tragiske innstilling par excellence, og den egentlige motsats til pessimisme à la Schopenhauers. At Nietzsche skal lykkes i å gi sin karakter stil ved å skape seg sin litterære persona, forutsetter en leser som ikke er noen hvilken som helst, men en av det rette slag. For at han skal bli den han er, er det nødvendig at det rette publikum ser ham bli det.

Den enkle poetologiske summen som kan trekkes av dette, må sies å være en forstandig en: Den rette skrivemåte er den som er henvendt til *gode lesere*. Og den gode leser beskrives i *Ecce Homo* ('*Warum ich so gute Bücher schreibe*', 3) som "et udyr av mot og nysgjerrighet", som "bøyelig, listig, forsiktig" og "en født eventyrer og oppdager." Appellen til leseren av det rette slag viser seg også i *GM*, V8, hvor forutsetning for forståelse av *Zur Genealogie der Moral* ikke bare er å ha lest alle hans tidligere bøker, men også at man er en *drøvtyggende* leser – altså "alt annet enn et moderne menneske".

Nietzsches bøker er fulle av selvbiografiske hentydninger til hans fortid som professor, hans reiser, forholdet til Wagner, og hva slags menneske han er, men den referansen til egen biografi med særlige implikasjoner for poetikken, er referansene til en fortid som filolog. I Nietzsches tekstunivers betyr "filolog" først og fremst en tilhenger av langsom lesning og langsom skrivning, altså noe som dermed sier noe både om hvordan teksten ideelt skal inntas, og hvordan den ideelt skal tilvirkes. Jeget som i *Morgenröte* presenterer seg for leseren som filolog, beskriver sitt virke som en ordenes gullsmedkunst, "som bare har fint, forsiktig arbeid, og som ikke oppnår noe hvis det ikke oppnås *lento*" (*M*, V, 5). I parentes bemerket må den biofaktiske Nietzsche selvsagt ha vært en svært rask skribent; tatt i betraktning at han store deler av sin tid var invalidisert av migrene og annen sykdom, er det forbløffende hvor mye tekst han produserte. Imidlertid er det ikke den biofaktiske men den implisitte forfatter av Nietzsches tekster som skriver langsomt. Jeg er ikke riktig sikker på om vår, forsiktig og langsom gullsmedkunst er det mest treffende bilde på det inntrykk Nietzsches egen prosa gir, men igjen – slike metaspørsmål vil måtte undersøkes av andre. Dette filologiske langsomhetsidealet korresponderer uansett med den type aristokratisk adelsverdighet han påkaller i tegningen av sitt antropologiske stilideal, og denne korrespondansen bidrar derfor til å bygge ut aristokratimotivet som et bilde på det fellesskapet teksten skal gi inntrykk av å utspille seg innenfor.

Der klassiske diktverk gjerne åpner med en invokasjon av musen, av typen ”sangmø fortell om hin rådsnare helt”, har Nietzsches bøker gjerne en påkallelse av denne foretrukne leseren i forordene. Å etablere tekstens jeg og du – den formelt skrivende og formelt lesende – er, vil jeg påstå, forordenes primære funksjon. Det er ved den innledende iscenesettelsen av jeget og duet som forordene representerer at tiltalen etableres, og den empiriske leseren *castes* som tekstens innskrevne, ideelle leser. Slik det uttalende, epigrammatiske jeget er Nietzsches litterære persona er den impliserte leser leserens persona, og teksten må forstås som å utspille seg ikke mellom den empiriske forfatteren og en hvilken som helst faktisk leser, men mellom to litterære rollefigurer – det uttalende jeg og det tiltalte du. For nå å rydde bordet er det selvsagt den biofaktiske Nietzsche som har rigget det hele i stand, og den eneste egentlige leser vil være en empirisk en, men diskursen må forstås som en som utspiller seg mellom en konstruert avsender og mottaker, og disse konstruerte selvenes *karakter* har poetologisk betydning, ved at det er innbakt i denne tiltalemåten en påstand at den rette skrivemåte er den som vil utspille seg mellom en forfatter og en leser av det angitte slag.

Menschliches, Allzumenschliches’ retorisk mesterlige forord kan tjene som megetsigende eksempel i denne sammenheng. *Menschliches* – Nietzsches mest voluminøse verk – er erklært *ein Buch für freie Geister*. Som undertittel fungerer denne erklæringen både som dedikasjon til frie ånder og som utsagn om at det er disse som er bokens rette lesere. Forordene til *MA I* og *II* er, som tidligere nevnt, mye en rekonvalesensberetning. Etter den lange tids sykkelighet som etterfulgte Bayreuther Festspiele ’78, har jeget restituert seg selv gjennom en selvordinert anti-romantisk kur, som særlig har bestått i å ligge unna all romantisk musikk generelt og Wagners musikk spesielt. I sin plagede ensomhet dikter han seg så et selskap, for å slippe å være isolert i sin egen mistenksomhet til verden, og for å ha noen å meddele seg til som forstår:

Så hadde jeg altså engang, da jeg behøvde det, funnet opp for meg selv de ”frie ånder”, som denne tungsindig-modige [*schwermüthig-müthige*] boken er tilegnet: Slike ”frie ånder” finnes ikke, fantes ikke, - men på den tiden trengte jeg dem som sagt som selskap, for å bli ved godt mot blant dårlige omstendigheter (sykdom, ensomhet, utlendighet, lede, uvirksomhet): som tapre kompanjonger og gespenster, som man kan kan skravle og le med når man har lyst til å skravle og le, og som man kan sende til djevelen når de blir kjedelige – som en kompensasjon for manglende venner. At slike frie ånder en gang vil kunne finnes [...] skinnbarlig og håndgripelig og ikke bare, som i mitt tilfelle, som fantomer [*Schemen*] og eremittskyggespill: det burde jeg være den siste til å tvile på. Jeg ser dem komme allerede, langsomt, langsomt; og kanskje gjør jeg noe for å fremskynde deres komme, når jeg på forhånd beskriver under hvilke skjebner, og på hvilke veier jeg ser dem komme? (*MA I*, V2)

Bunnlinjen i forordet til *Menschliches I* er at jeget, etter å ha presentert seg, forteller leseren hvorfor han måtte *finne opp* leseren, og at ved å bli lest, av en leser som så å si leser med

ansiktet stukket inn i denne masken, vil ”de frie ånder” kunne bli virkelighet ved at den empiriske leseren tar avtrykk. Etter først å ha spådd de frie ånders komme – og presumptivt ha sådd et ønske i leseren om selv å være en av dem – utlegges det hva som vil kjennetegne disse. Skildringen gjøres i termer som nær sagt enhver vil kjenne sine private livserfaringer igjen i; ungdomstidens oppbrudd fra hjemmet, en avstandtagen til alt som en gang var kjær, et skråblikk på de hjemmевante små forhold, higenen mot selvstendighet, og annet. Deretter skjer det en glidende overgang hvor appellen til disse høyst allmennmenneskelige erfaringene av oppvekst og løsrivelse dobbelteksponeres med jegets egen rekonvalesensberetning, så både jeget og duet blir aspirerende kandidater til tittelen ”fri ånd”. Påstanden at de frie ånder ikke finnes ”nå”, men først vil muliggjøres i fremtiden, hviler trygt helgardert på det trivielle poenget at enhver bok nødvendigvis skrives i sin samtid, men leses i sin ettertid. Enhver leser vil derfor kunne være en potensiell kandidat, og lese seg selv inn i profetien. Dobbelteksponeringen av ”jeg” og ”du” forskyves til slutt elegant til et ”vi”, og innsikten ”vi” som rekonvalesenter til slutt når frem til (i *MA I*, V7), er at *rangordeners problem* er det aller viktigste, og ”vårt” problem spesielt.

Kroneksempelen på en slik ubesværet glidning mellom pronomener må være *JGB*, 203 – det siste epigrammet i kapitlet ’*zur Naturgeschichte der Moral*’. ”Vi” lever her i håpet om nye filosofer – om sendebud fra fremtiden, som har det som skal til for å omvurdere verdier og føre historien inn på rett spor. Straks etter er vi allerede langt på vei selv disse nye filosofer: Vi vil lære menneskene å betrakte sin fremtid som sin vilje, å ”forberede store vågestykker og omfattende eksperimenter med tukt og oppdragelse”. Imidlertid fremstilles vi så igjen som de nye filosofers profeter, og det at de nye filosofers komme skal bli forhindret eller perverteres underveis er da ”våre egentlige bekymringer og hodepiner om dere skjønner det, dere fritenkere? Det er de tunge, fjerne tanker og uvær som trekker over vårt livs himmel”. (Emfasen med sperret skrift på ”vårt” og ”våre” er Nietzsches egen.) Viet tar så form av det som egentlig bare kan være et jeg: ”de som, i likhet med oss selv, har sett den uhyre tilfældighet som har spilt inn i menneskenes fremtid [...]”. ”De” er her leseren eller leserens like, mens ”oss selv” best kan forstås som jegets omtale av seg selv i *pluralis majestatis*. Videre vil ”den” eller ”de” som ser menneskets veldige, uutnyttede potensial – ”alt det som et menneske kunne opptuktes til om dets krefter og oppgaver ble gunstig samlet og forordnet” – lide under en veldig angst, for vedkommende vet hvor enkelt et usedvanlig menneske kan perverteres. Og hvordan vet han dette? Gjennom ”smertelig erfaring”, underforstått: ved gjennom *selv* å ha blitt forhindret underveis og ”skåret ut av sin bane”, på grunn av sosialistisk pøbel, moderne ideer, og den kristne, europeiske moral. I dette

tekststykket, hvor smidig det enn er gjort, er det notorisk uavklart hvem som egentlig er hvem. Det eneste som synes sikkert er at både det skrivende jeget og det lesende duet likevel er akkurat den de helst bør være.

Det er i det hele tatt vel verdt å lese Nietzsche med et oppmerksomt øye for det viet som teksten stadig appellerer til. Arne Melberg anslår i sin *Forsøk på å lese Nietzsche* at ”vi” er hyppigere brukt enn ”jeg” i Nietzsches tekster, og at viet ”er det pronomenet som signaliserer jegets dramatisering til ’diktede’ posisjoner i mer eller mindre utopiske fellesskap.”³⁹ Dette dramatiserte viet er særlig interessant og betydningsfullt i vår sammenheng, og spiller på flere betydninger samtidig. For det første fungerer ”vi” som et ”jeg”, som jegets ubeskjedne omtale av seg selv i majestetisk flertall. Et godt eksempel på dette er *Jenseits*, 201, som åpner slik: ”La oss straks si det nok en gang, det vi har sagt hundre ganger tidligere. For det finnes ikke åpne ører for slike sannheter – for våre sannheter – i dag.” Vi som her sier det nok en gang er egentlig bare én: jeget i teksten, og ingen andre. Imidlertid viser dette viet også til jegets likesinnede, de sjeldne som er av hans kaliber og støpning, de som har ørene åpne for hans sannheter. Og endelig er viet en tiltale til og forbrødring med leseren, som inkluderer leseren i et engere forbund av frie ånder, og meningen er selvsagt at dette eksklusive fellesskapet skal være et som leseren skal ønske å ta del i. Instansieringen av dette viet kan både svare for mye av den besnærende tiltrekning Nietzsche har på mange lesere, og for den motstand han vekker i andre. Nietzsche lanserer gjerne sine presumptivt mest radikale og konstraintuitive ideer under appell til dette enighetens vi. Viet er da enten et forholdsvis nøytralt og deskriptivt et, som ”vi moderne mennesker” som kan le av fortidens misforståtte forestilling at det finnes en bevirkende vilje, en forestilling ”vi” for lengst har ristet av oss (*GD, ’vier grossen Irrthümer’*, 3). Eller det kan være som appell til et mer verdiladet normativt vi, av typen vi sjeldne, vi engere, aristokratiske, morgendagens tenkere, fri ånder, et cetera. Selv om det kan være fristende, vil det imidlertid være forhastet å bare forkaste denne appellen til fellesskap som et skamløst frieri og et snuskete retorisk knep. Appellen må snarere forstås som et iscenesatt spill mellom implisitt forfatter og implisert leser. Jeget i Nietzsches bøker er etter eget utsagn født posthumt, hans tekster har ikke lesere ennå, det finnes ikke ører for dem ennå. Samtidig spår han fremtidens bedre mennesker, morgendagens filosofer, etc. Nietzsches tekster er derfor så å si en tiltale til den mennesketype han forkynner.

Ytterligere et sett med fortolkningsmuligheter, som jeg riktignok ikke vil flagge for høyt selv om de passer inn i min fremstilling, da de står for meg som litt for forserte, men som er

³⁹ Melberg, Arne, *Forsøk på å lese Nietzsche*, Gyldendal, 2003, s.198

muligheter like fullt, er av det uttalende viet som en dramatisert fremstilling av selvet som en mangfoldighet av tilskyndelser. Å uttale seg i majestetisk flertall kan da forstås som et spill med og en allusjon til den politiske metaforen for selvets beskaftenhet, hvor utsigelsesinstansen forstås som regenten på toppen av driftenes rangorden. Slik ethvert utsagn av typen ”jeg”, i dette antiessensialistiske perspektivet, vil være en metonymisk *pars pro toto*, ved at én dominerende tendens fører ordet på vegne av utallige andre, vil ”vi” omvendt være en *totum pro parte*, som om James Bond på film skulle sagt ”we are Bond, James Bond”, og slik uttalt seg på vegne av hver og en de som har instansiert ham på lerretet.

I forlengelse av dette vil viet også kunne leses som et selvbevisst uttrykk for de tidligere nevnte diskrepansene i jegets selvportrett, og enda videre som en dionysisk oppløsning av det apollinske *principium individuationis*, som beskrevet i *Die Geburt der Tragödie*. Å anlegge et patologisk perspektiv hvor viet leses som et schizofrent jeg, med tilknytning til den empiriske forfatterens forestående mentale sammenbrudd, og signaturen ”Dionysos” under en del av hans siste brev, kan også tenkes som en mulighet, men det blir å trekke det altfor langt.

Hvorvidt Nietzsche skriver esoterisk eller eksoterisk er et interessant spørsmål. På ett nivå skriver han eksoterisk: Han bruker lite fagfilosofisk sjargong, og er leselig for nær sagt enhver. Men *tiltalen* er esoterisk, tekstene insisterer på å være det; tiltalen er til et engere vi, til et eksklusivt fellesskap av frie ånder som har ører for å høre de her fremsatte sannheter. Teksten ønsker erklært å ikke bli forstått av så mange som mulig men kun av noen få, av de rette og beste. Tekstens stadige insistering på sin egen esoteri er en demonstrasjon av det formelt skrivende jegets og den innskrevne leserens eksklusive fellesskap. Det poetologiske budet innbakt i dette er at den rette stil er av den type som vil utspille seg innenfor en slik sluttet og engere krets – en usentimental tone som vil finnes blant de som ikke tar smålige hensyn til andre enn de som er på samme eleverte nivå som dem selv, som motsetter seg egalitet, og som ikke vegrer seg for å segregere mellom folk. Enkelt sier appellen til esoteri at teksten ved sin stil skal ha innskrevet et bilde av den skrivende og den lesende som en type aristokrater i åndelig forstand, at teksten ved sin tiltaleform skal være en som utspiller seg mellom bedre mennesker, med alt hva Nietzsche legger i ”bedre”.

AVSLUTNINGSVIS

Nietzsche verk motsetter seg entydige fortolkninger, og ingen utlegning av tekstene vil være definitiv. En sekundær fremstilling – slik som min her – vil uvegerlig være en forenklende systematisering av noen utvalgte elementer, og mye faller utenfor. Som nevnt innledningsvis er også min undersøkelse nødvendigvis basert på et selektivt tekstutvalg som vil være tatt ut av sammenheng. Nietzsches tekster inneholder knapt noen representative enkeltutsagn, og en påstand betraktet isolert vil alltid undergraves av andre påstander i forfatterskapet. Selv riktig dårlige lesninger vil derfor kunne finne god støtte i utvalgte tekststeder, og enhver lesning, uansett hvor god, vil kunne demteres av påstander hentet fra de samme tekstene. Så har Nietzsche heller ikke lovet at hans tenkning skal *gå opp* som filosofisk system. De eneste systemer som går opp er de som utgrenser alt som ikke lar seg innpasse, og Nietzsche tenkning har så å si sitt sentrum overalt og en omkrets ingen steder. Feilaktighet er i seg selv ikke så graverende i hans øyne, så lenge feilaktigheten er av *nytteverdi for livet* (jvf. *JGB*, 4) – hvorpå det straks bør legges til at han likevel ikke mener at en forestillings livsfremmende nytteverdi vil borge for dens sannhet (jvf. *FW*, 121). Nietzsche abonnerer med andre ord ikke på noe pragmatisk sannhetsbegrep à la Charles Sanders Peirce eller William James sitt, slik en del vil ha det til.

Tendensen hos Nietzsche til å være stadig uenig med seg selv mener jeg må betraktes som del av hans metode, og noe som markerer ham som en redelig og avansert tenker. Det mente han vel i all ubeskjedenhet selv også. En god sak er ikke nødvendigvis den som ikke har gode motargumenter, og det unike med Nietzsche er hans villighet til å anføre *ethvert* godt argument, ethvert argument som er godt fra et gitt perspektiv. Nietzsches skriver *Sprüche und Pfeile*, og som piler betraktet treffer ikke epigrammene bestandig blink, men de er prøvende forsøk fra den filosofiske bueskytter på å nå en koherent livsforståelse. Også når han tar feil er han derfor i sin rett. Som ethvert verdensbilde er også Nietzsche sitt fullt av urimeligheter og inkonsekvens, men når hans overordnede prosjekt synes å være å skrive ut sitt hele verdensbilde, kan det betraktes som et forsøk på å nå et slikt. Han betegner gjerne seg selv

som en *Versucher*, hvilket har både ”frister” og ”forsøker” som sin heldige dobbeltbetydning. Tekststykkene i Nietzsches verker har en forsøkende, prøvende, utforskende karakter, og kan leses som en loggføring over eksperimenter i et filosofisk laboratorium, hvor hele prosessen presenteres, og ikke bare de ferdige resultatene. I dette filosofiske eksperimentverkstedet kan leseren betrakte hvordan ideer og hypoteser utvikles, og hvordan de testes for å se hvor langt de når. De typiske nietzscheanske overdrivelsene kan betraktes som redskap for denne filosofiske eksperimentlysten. Istedenfor bare å hegne om vage antagelser, setter hyperbolen antagelsene på prøve ved å presse dem til deres ytterste konsekvens, så det blir klart hvor mye de kan bære før de brister.

Jo bedre kjent man blir med Nietzsches forfatterskap, desto mindre føler man seg berettiget til å uttale seg kategorisk om det. Likevel må man kunne snakke på en eller annen måte, og da helst ikke bare med en endeløs serie reservasjoner. En annen studie med samme mandat som min – å undersøke forbindelsen mellom Nietzsches poetikk og hans øvrige filosofi – vil kunne komme til å tegne et helt annet bilde enn jeg har gjort, alt ettersom hvilke momenter det fokuseres på og hvilke forbindelseslinjer som trekkes. Især en studie som i større grad innkalkulerer utviklingen i Nietzsches tenkning, istedenfor som min å fiksere hele livsverket under ett, og som også med metapoetisk blikk vektlegger Nietzsches egen skrivestil som en poetologisk påstand i seg selv, vil kunne komme til å trekke helt andre konklusjoner enn meg. Ingenting ville heller glede meg mer enn om min undersøkelse ansporet andre til å motsi den. Kanskje har jeg gjennomgående uttalt meg i overkant bastant, men det bør ikke være nødvendig å hekte prefikset ”jeg hevder” foran alt man hevder. Jeg håper jeg har fått det klart frem at jeg ikke gjør krav på å levere noen endegyldig utlegning, men bare en jeg foreslår som en av flere mulige. Dette likevel ikke ment som noen palinodi: Jeg står for det jeg har skrevet.

Litteratur

Brandes, Georg, *Aristokratisk radikalisme*, Cappelen, Oslo, 1960

Brobjer, Thomas H., *Nietzsche's Ethics of Character: A study of Nietzsche's Ethics and its Place in the History of Moral Thinking*, University of Uppsala, Department of History of Science and Ideas, 1995

_____. 'Nietzsche's Affirmative Morality: An Ethics of Virtue', *The Journal of Nietzsche Studies*, 26 (2003)

Burckhardt, Jacob, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Penguin Books, 1990

Castiglione, Baldassare, *The Book of the Courtier*, AMS Press, New York, 1967

Darwin, Charles, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Princeton University Press, 1981

Dawkins, Richard, *The Extended Phenotype*, Oxford University Press, 1982

Frankfurt, Harry, "Freedom of the Will and the Concept of a Person", *The Journal of Philosophy*, # 1/1971

Genette, Gerard, *Paratexts*, Cambridge University Press, 2001

Kaufmann, Walter, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Meridian Books, New York, 1966

Kjerkegaard, Stefan, Henrik Skov Nielson og Kristin Ørjasæter (red.), *Selvskreven: om litterær selvfremsstilling*, Århus Universitetsforlag, 2006

Litteraturvitenskapelig leksikon, kunnskapsforlaget, Oslo, 2007

Melberg, Arne, *Forsøk på å lese Nietzsche*, Gyldendal, Oslo, 2003

Nehamas, Alexander, *Nietzsche, life as literature*, Harvard University Press, 1985

Nietzsche, Friedrich, *Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. KSA*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Walter de Gruyter, München und New York 1980

_____. *Werke. Kritische Gesamtausgabe. KGW*. hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Walter de Gruyter, Berlin und New York

_____. *Der Wille zur Macht*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1980

_____. *Om våre dannelsesinstitusjoners fremtid*, norsk oversettelse ved Helge Jordheim, Spartacus Forlag, Oslo, 2008

Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung, 9 (1980), Walter de Gruyter, Berlin, New York

Ridley, Aaron, *Nietzsche on Art*, Routledge, London and New York, 2007

Schacht, Richard, *Nietzsche*, Routledge and Kegan Paul, London 1985

Solomon, Robert C., *Living with Nietzsche: What the Great "Immoralist" has to Teach Us*, Oxford University Press, 2004

_____. *Nietzsche on Fatalism and "Free will"*, *Journal of Nietzsche Studies*, 23 (2002)

Zahavi, Amotz, *The Handicap Principle: a missing piece of Darwin's puzzle*, Oxford University Press, 1997